Paulo Martins Oliveira

Terceiro Octógono

Terceiro Octógono

Paulo Martins Oliveira

2026

Terceiro Octógono

Paulo Martins Oliveira

Março de 2026

Colectânea Julho 2025 – Fevereiro 2026 (série III)

Octógono – Cadernos de polissemia artística

ISSN: 2976 – 0402

academia.edu

https://independent.academia.edu/PauloMartinsOliveira_octogono

archive.org

https://archive.org/search?query=creator%3A%22Paulo%20Martins%20Oliveira%22

blogspot.com

https://octogono-cpa.blogspot.com/

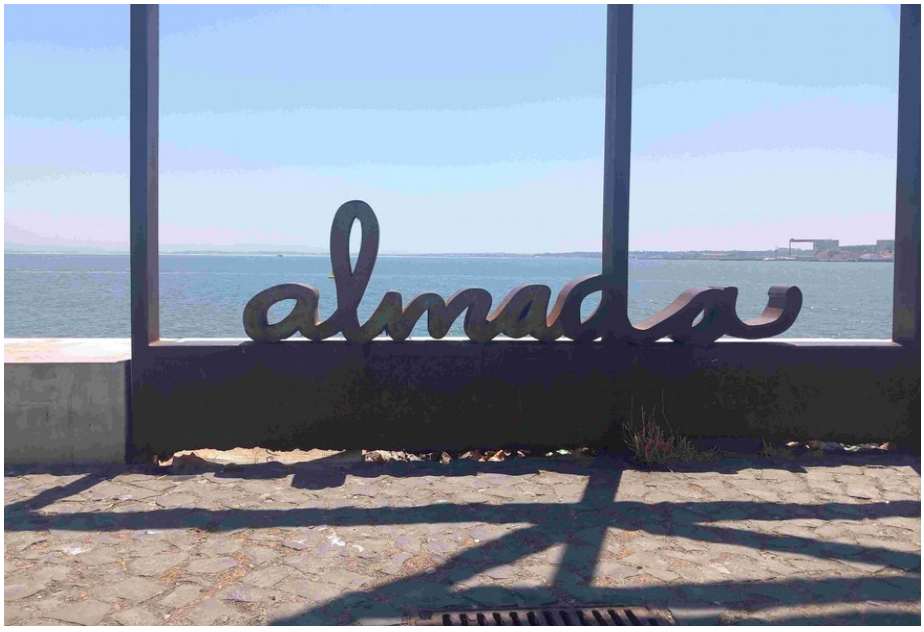
Imagens

Capa: Oficina Della Robbia, *Pelicano*, MNAA [foto: PMO]

Nota introdutória: Perspectiva sobre a margem sul a partir de Lisboa [foto: PMO]

Nota introdutória

O presente volume reúne as edições do periódico *Octógono – Cadernos de polissemia artística*, publicadas entre Julho de 2025 e Fevereiro de 2026, compreendendo quer os números mensais ou regulares, quer os avulso ou extraordinários, assim ordenados em dois blocos.



Números mensais

n.17 / Julho de 2025

O icónico *Ecce Homo* do MNAA – metamorfoses do bem e do mal [17 páginas] | : 11

n.18 / Agosto de 2025

O pórtico da Margueira e os bailados de ferro [12 páginas] | : 29

n.19 / Setembro de 2025

A engenharia de um logótipo das indústria naval – 1 [8 páginas] | : 41

n.20 / Outubro de 2025

A engenharia de um logótipo das indústria naval – 2 [28 páginas] | : 49

n.21 / Novembro de 2025

Os jogos ópticos de Nuno Gonçalves – as autoridade ao cosmopolitismo [12 páginas] | : 77

n.22 / Dezembro de 2025

A coluna e a cruz de S. Vicente segundo Nuno Gonçalves [16 páginas] | : 89

n.23 / Janeiro de 2026

O horrendo portal manuelino da Golegã [18 páginas] | : 105

n.24 / Fevereiro de 2026

Os pelicanos de Camões e o Becéfalo de Filipe II [15 páginas] | : 123

Números avulsos

(13) 27 de Julho de 2025

Almada Negreiros e a "invenção ou descoberta" da Arte Antiga [9 páginas] | : 141

(14) 19 de Agosto de 2025

O urbanismo simbólico de Lamego [3 páginas] | : 151

(15) 30 de Agosto de 2025

As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 2 [2 páginas] | : 155

(16) 3 de Setembro de 2025

Portraying the benevolent/punishing Captain James Cook [2 páginas] | : 157

(17) 3 de Outubro de 2025

The Antonine camera obscura of Jheronimus Bosch [2 páginas] | : 159

(18) 7 de Outubro de 2025

Os antropomorfismos de Georges de la Tour e Josefa de Óbidos [3 páginas] | : 161

(19) 20 de Outubro de 2025

The ingenious Francisco de Goya and his Cayetana de Alba [2 páginas] | : 165

(20) 3 de Novembro de 2025

The Vendramin Family by the skillful Titian (Tiziano) [3 páginas] | : 167

(21) 9 de Novembro de 2025

As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 3 [3 páginas] | : 171

(22) 27 de Novembro de 2025

Carlo Crivelli *ad Requiem* [3 páginas] | : 175

(23) 2 de Dezembro de 2025

Caravaggio – the ultimate cardsharp [3 páginas] | : 179

(24) 31 de Dezembro de 2025

The dynamic consummation of time in Michelangelo's *Last Judgement* [7 páginas] | : 183

(25) 13 de Janeiro de 2026

On Caravaggio's storytelling [4 páginas] | : 191

(26) 17 de Janeiro de 2026

Apontamento camoniano sobre os pelicanos de 1572 [3 páginas] | : 195

(27) 1 de Fevereiro de 2026

Rembrandt, the Philosopher and the redeeming whale [2 páginas] | : 199

(28) 17 de Fevereiro de 2026

O sacrário-sol de Ferreirim [6 páginas] | : 201

Números mensais

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 17
Julho de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.17

O ICÓNICO *ECCE HOMO* DO MNAA – METAMORFOSES DO BEM E DO MAL

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: análise da obra *Ecce Homo* (MNAA, Inv.433 Pint), popularizada no século XX quer pela sua particular gravidade mística, quer pelas incongruências e ambiguidades simbólicas que também apresenta.

Palavras-chave: *Ecce Homo*, iconografia cristã, Paixão de Cristo.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogger.com

Vicente Gil (cóp. seg.), *Ecce Homo,* MNAA, Inv.433 Pint, exposto no Museu em parede própria (foto: PMO).

> "Et respiciens Iesum ambulantem, [Ioannes Baptista] dicit: Ecce agnus Dei".
>
> "Exiuit ergo Iesus portans coronam spineam, & purpureum vestimentum. Et [Pilatus] dicit eis: Ecce homo".
>
> (Vulgata Latina, ed. Clementina, Tipografia Vaticana, Roma, 1598)

Jo.1:36, 19:5

> "E vendo Jesus, que ia passando, [João Baptista] disse: Eis ali o Cordeiro de Deus".
>
> "Saiu pois Jesus, trazendo uma coroa de espinhos e um vestido de púrpura. E Pilatos disse: Eis aqui o homem".
>
> (Vulgata Latina, Dep. das Escrituras Sagradas, Lisboa, 1842, reimpr. em 1963)

Introdução

O *Ecce Homo* do Museu Nacional de Arte Antiga é uma das pinturas mais intrigantes e apelativas dos acervos nacionais. Tal resulta da ambiguidade deliberada do seu planeamento, onde as soluções de compromisso permitem o desdobramento de significados e o expressar não apenas de um determinado episódio, mas a exposição de toda uma coerência teológica.

Tradicionalmente datada do século XV, análises recentes demonstraram tratar-se contudo de uma cópia executada na segunda metade XVI, embora o original (perdido) fosse de facto quatrocentista.

A propósito, numa exposição dedicada aos Primitivos Portugueses (2010-2011), o *Ecce Homo* encerrou a mostra, escrevendo-se no respectivo Catálogo que, ainda não há muito tempo, essa tábua "teria sido colocada no primeiro núcleo e não no fim"[1]. Aludindo-se aqui à cronologia da execução da pintura, talvez de depreenda, igualmente, que uma obra tão icónica mereceria sempre um lugar destacado.

Tal observa-se hoje no MNAA, onde esse Jesus místico-enigmático foi instalado de modo a receber e a despedir-se de quem visite a colecção permanente de Pintura Portuguesa, fazendo até um jogo de espelhos com o também esfíngico políptico de Nuno Gonçalves, no lado oposto da galeria.

De facto, e não obstante os respectivos contextos, a pequena tábua e o grande conjunto de seis painéis compartilham uma magnética aura de mistério quatrocentista, levando mesmo por exemplo Almada Negreiros a querer ver uma associação directa entre essas pinturas, que fariam parte de um grande conjunto pensado para a batalhina Capela do Fundador, tendo o *Ecce Homo* no respectivo eixo[2].

Mesmo que não relacionados (nem exactamente contemporâneos), os Painéis e o protótipo perdido do *Ecce Homo* têm a particularidade de suscitar excessos e excentricidades, não ficando mesmo a dever às extravagâncias que rodeiam a *Gioconda* ou construções como Stonehenge e a Grande Pirâmide. E a exemplificá-lo está justamente Almada que, fascinado pelo *Ecce Homo* desde 1916, em dado momento contemplava e discutia a tábua na companhia de Santa Rita Pintor, ambos sem cabelo e sobrancelhas na sequência de um pacto[3], como que dois seres (muito) futuristas tentando diálogar com um personagem de outra era.

Aquela pintura foi-se mantendo icónica, e quando em 1927 uma conhecida figura da cultura surge num jornal de cabeça enfaixada após uma altercação, a analogia humorística era inevitável[4].

1 AAVV, *Primitivos Portugueses, o século de Nuno Gonçalves*, MNAA-Athena, Lisboa, 2010, p.243.
2 Cf. a proposta em: Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo*, ed. Assírio e Alvim, 2015, pp.21-23. Ainda sobre o *Ecce Homo*, v. também as pp.62-63, 86-87, 130, 133, 176-177, 180.
3 IDEM, *Ibidem*, pp.87, 177.
4 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte – no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos*, Diss. Mestrado FCSH-UNL, 2004, p.154 (n.438); IDEM, *Reynaldo dos Santos – a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, p.150 [*online*].

Polissemias

Talvez Adriano de Gusmão tenha sido o primeiro a meditar criticamente acerca da estranha iconografia da tábua, notando-lhe incongruências com os relatos dos Evangelistas, algo que depois Paulo Pereira desenvolveria, propondo acertadamente tratar-se de uma pintura compendial que sintetiza a Paixão de Cristo, descrita nos Evangelhos de modo por vezes não coincidente[5].

De facto, encontra-se neste princípio a explicação para as apelativas incertezas suscitadas por várias criações estéticas, exigindo não a procura de *uma* resposta, mas antes a articulação dos vários recursos artísticos utilizados para construir uma narrativa dinâmica e globalizante.

E neste sentido, arquitectada no limiar da ambiguidade, a tábua de que hoje apenas se conhece a cópia vai ainda mais além, ultrapassando as tragédias da Paixão para dar ao espectador-crente uma perspectiva unificadora da sua Fé[6].

A História da Arte faz-se através de contributos, procurando aqui dar-se mais um passo para a compreensão de uma obra-prima cujo sinal maior da sua genialidade reside na faculdade em condensar matérias complexas numa imagem ilusoriamente simples, quase arcaica.

Por exemplo, na figura deste *Ecce Homo* é possível perceber uma insinuação "mariana" que remete para a Encarnação do Cordeiro sacrificial (*Agnus Dei*) – modelo redentor e espiritual/terreno a imitar desde logo em contexto monástico/conventual, ao qual a tábua também alude visualmente.

De notar ainda que não se trata de uma obra de devoção neutra ou passiva, pois na verdade a tábua desempenha uma função cénica. Como termo de comparação tome-se a multidimensional *Última Ceia* de Leonardo[7], executada sensivelmente na mesma altura que o protótipo do *Ecce Homo* hoje no MNAA. No mosteiro milanês de Santa Maria delle Grazie, a grande pintura funcionava como uma mesa de honra no refeitório, lembrando a supremacia do alimento espiritual sobre o do corpo.

Assim também o *Ecce Homo* português faz os espectadores participar da composição, neste caso recordando-lhes a condição de pecadores que insultam a Jesus Cristo com as suas perenes falhas morais (≈ preferência por Barrabás), mas que vislumbram a salvação nesse Cordeiro encarcerado e exposto, também prenunciador quer do seu sepultamento com o sudário (em perspectiva aérea), quer da triunfal ressurreição no túmulo, conforme se deu nota breve noutro estudo[8].

5 Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Paraísos Perdidos e Terras Prometidas*, vol.IV, Círculo de Leitores, 2004, pp.124-125.

6 Relativamente a esta lógica, cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a *Aparição de Cristo à Virgem*".

7 Sobre as camadas de significado desta pintura mural v. *Leonardo's Last Supper and the three layers*, 2012 [*online*].

8 *The composite episodes in Chistian Art*, 2014, p.4 [*online*]. Sobre as interacções cénicas com as obras, v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.8; *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação feliz de Santa Maria de Belém", p.24; *Octógono* n. avulso (2) 25 de Agosto de 2024 – "Josefa de Óbidos e a Adoração dos Pastores (MNAA)", p.3; *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", pp.15-16; *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – "O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos", p.3.

Pontos interpretativos

Explorando a natureza polimórfica da tábua, neste contributo não se aborda a questão da autoria nem o simbolismo relativo a D. João II, colocando-se o foco na dominante temática teológica, decomposta em tópicos de análise.

Ecce Homo, MNAA (foto: PMO).

• O espaço indefinido da composição permite uma versatilidade interpretativa que ultrapassa o tema estrito do *Ecce Homo*. Em termos gerais, o observador é primeiramente confrontado com a sua culpa (integrando a multidão que exige a condenação de Cristo), ou pelo menos com a sua falta de coragem (≈ Pedro que negou ser apóstolo do Messias já preso; ≈ *Quo Vadis?*)[9].

• O espaço pode ser visto portanto como uma cela onde Jesus foi colocado durante os tormentos[10], reportando igualmente a sua apresentação quer diante dos sacerdotes (que já lhe lançavam "laços" para o acusarem, Lc.11:54), quer de Pilatos, mantendo-se o Messias lacónico ou mesmo silencioso, assumindo com estóica coragem o destino que lhe era reservado; e ainda a sua exposição ao povo reunido, que exultava com a sua condenação (o *Ecce Homo* propriamente dito).

9 I.e. como se a pintura fosse um penitencial e auto-denunciador espelho ou janela de culpabilidade (relativamente a esta ambiguidade moral do espelho/janela, e.g. a tela de Velázquez *Cristo em casa de Maria*, National Gallery).

10 Sobre a neutralidade do espaço como forma de alegorizar uma cela, cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.27-29 (pp.73-75 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]). Por seu turno, sobre o cariz polimórfico também da estátua do Infante Santo no Mosteiro dos Jerónimos, inclusivamente enquanto *Ecce Homo*, cf. *Octógono* n.6 / Agosto de 2024 – "As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene", p.4.

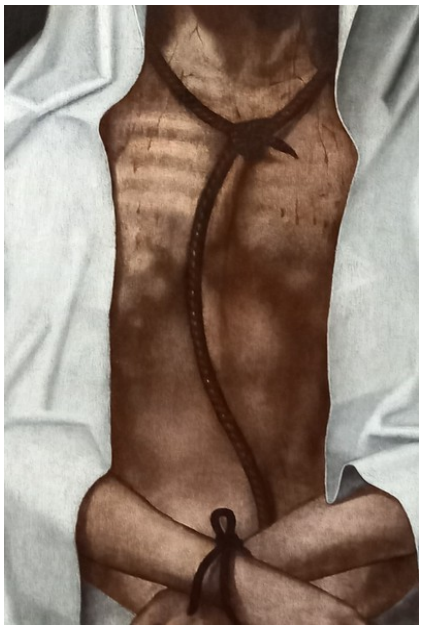
• Essa multidão de pecadores é também associável à piedade do próprio Messias e à possibilidade de arrependimento e redenção de quem assiste. Artistas como Jheronimus Bosch utilizaram este artifício expiatório, recorrendo com frequência ao *Ecce Homo* e ao subsequente Carregamento da Cruz[11].

• No seu sofrimento humano, o Messias torna-se um exemplo no qual todos se podem rever. Assim, para Sto. Agostinho, "era necessário que [Jesus] nem fosse excluído da mortalidade nem constrangido a permanecer mortal. Tornou-se, de facto mortal, não por enfraquecimento da divindade do Verbo, mas por assunção da fraqueza da carne"[12].

• Ou seja, o passo inicial para a redenção consiste em cada um se reconhecer faltoso e pecador, especialmente diante de Jesus – o modelo ou referente ideal de virtude e inocência.

• Veja-se que, na tábua, o Messias leva presa e submetida ao pescoço a "serpente" do pecado, sendo que a mesma era por seu turno um velho símbolo classicista de regeneração (adoptado pelo Cristianismo)[13].

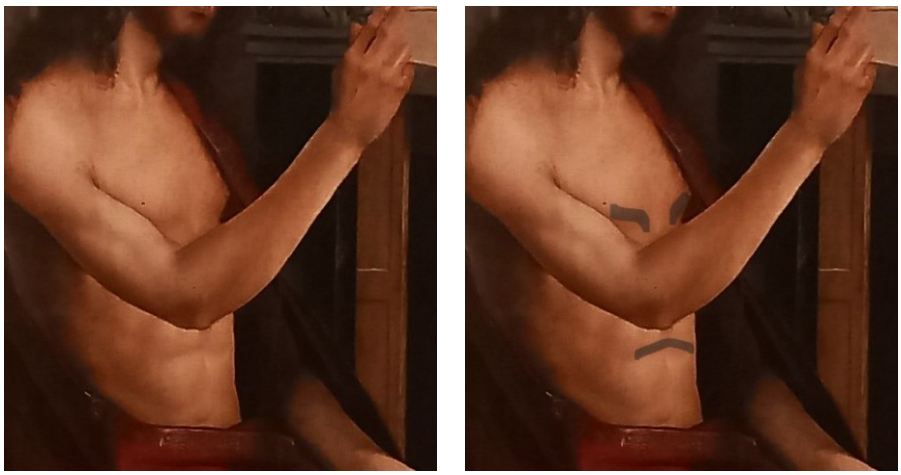
• A sombra vertical da corda-serpente sugere quer o bastão de Esculápio, quer a segunda serpente do caduceu, tratando-se de símbolos medicinais (corpóreos ou espirituais), adaptados na iconografia cristã (e.g. báculo, cajado-serpente; ≈ Nm.21:7-9)[14].



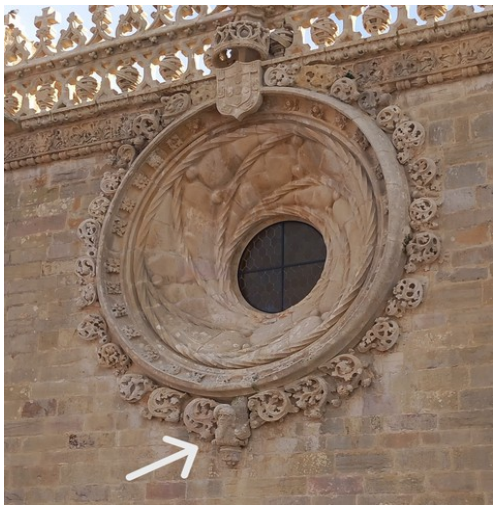
• Veja-se que, por sua vez, esta ambígua corda-serpente passa vertical-diagonalmente na face espectral de um Adão de barba, na zona abdominal de Cristo, em concreto entre o arco das costelas (contorno superior da cabeça inscrita) e os pulsos atados (zona da barba/pescoço).

11 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, pp.168-169; IDEM, *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – O "Batel Divinal" do Mosteiro dos Jerónimos, p.15.
12 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.IX, cap.XV, FCG, Lisboa, 2017, p.855.
13 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.I, liv.VIII, cap.XV, FCG, Lisboa, 2021, p.743.
14 V. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.7.

• Como exemplo comparativo, recupere-se o sarcástico "carneiro" (António Carneiro) que Jorge Afonso inscreveu no torso de um outro Cristo do MNAA[15].



Jorge Afonso, *Aparição de Cristo à Virgem*, det. (original e realçado), MNAA, (foto: PMO).



Diogo de Arruda e Gil Vicente, parede ocidental-exterior do Convento de Cristo, det. (foto: PMO). Neste outro exemplo comparativo, e entre vários exercícios aqui codificados, o poderoso Secretário de D. Manuel pende nesta reinvenção irónica da Ordem do Tosão de Ouro.

• Relativamente ao *Ecce Homo* e respectivo Adão inscrito, de notar que se encontra "enforcado" no laço que ata os pulsos do Messias.

• Posto na zona do pescoço do referido Adão, esse laço simboliza o destino dos traidores e ladrões, no caso sinalizando o pecado original. Uma versão similar será desenvolvida por Josefa de Óbidos, que no seu famoso *Agnus Dei* (≈ *Ecce Homo*) apresenta duas borlas "enforcadas" (Adão e Eva)[16].

15 V. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a *Aparição de Cristo à Virgem*", pp.46-47.

16 Cf. *Octógono*, n. avulso (1), 11 de Agosto de 2024 – "Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: metamorfoses e engenhos artísticos", pp.5-6.

• No *Ecce Homo* do MNAA existe portanto uma dicotomia entre o inferior Primeiro Adão e o superior Novo Adão (i.e. Cristo, 1Cor.15:45-47).

• Contudo, o mesmo Adão (≈ Humanidade sua descendente) pode redimir-se caso reconheça em Cristo a Nova Aliança. Importa aqui a face parcialmente coberta do Messias, reportando quer o condenatório, severo e velado Antigo Testamento[17], quer o Messias, antevisto ainda pelos antigos profetas, o qual já não teria de cobrir o rosto perante os fiéis (e.g. Ez.39:29).

• A tábua aqui em análise lembra pois como que um tríptico em processo de abertura e revelação, ou uma hóstia consagrada que o celebrante levanta a todos os fiéis (vs. a antiga Arca da Aliança, sempre reservada e invisível aos crentes).

• Perante o Cordeiro encoberto que se revela, cabe assim aos fiéis imitar o seu estóico sofrimento em nome da Fé.

• A imagem é assim também um convite/desafio: "Aquele que acredita em Cristo deve também, ele mesmo, andar como ele andou" (1Jo.2:6).

• Nesta perspectiva, o "laço" da forca de Adão não é obrigatoriamente condenatório, constituindo um sinal de penitência e unidade em Cristo, mimetizando aquele em torno do pescoço do inocente Messias (tais cordas ou baraços eram símbolos penitenciais com que os indivíduos se auto-denunciavam como merecedores de castigo, todavia com fé e esperança no perdão de Cristo[18].

Exemplo de como o estoicismo pode "desarmar" e converter os pecadores.
Relevo da flagelação no Claustro dos Jerónimos (foto: PMO).
(V. análise em *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos).

17 Sobre esta matéria v. *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – "O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos", p.4.

18 A corda ao pescoço era um atributo por exemplo de S. João de Deus e de S. Carlos Borromeu (Jorge Campos TAVARES, *Dicionário de Santo*s, Lello Editores, Porto, 2001, pp.37, 190).

• Neste sentido, o laço inferior (da amizade solidária, ♑) equivale à ajuda de Simão de Cirene no carregar da cruz do Messias, em direcção ao Calvário (Mc.15:21). Trata-se de uma imagem geralmente associada ao movimento espiritual da *Devotio Moderna* e em guias literários como *A Imitação de Cristo,* advogando um Catolicismo que valorizasse a relação directa entre cada fiel e o divino.

• Deste modo, o laço que une as mãos de Cristo simboliza o vínculo[19] solidário dos fiéis na Igreja (iglesia, *ecclesia*, assembleia), fazendo aí parte do Corpo de Cristo (1Cor.12:27).

• Na tradição medieval, os templos cristãos possuíam tendencialmente capelas-mor arredondadas, aludindo quer ao círculo eterno e perpétuo, quer à cabeça de Cristo – "E ele é a cabeça do corpo da igreja, ele é o princípio, o primogénito de entre os mortos" (Col.1:18).

• Por seu turno, as naves disponíveis aos fiéis eram de linhas rectas, quadradas ou rectangulares, reportando a temporalidade facilmente mensurável e os horizontes finitos do mundo terreno.

• Olhando agora ao *Ecce Homo*, o grande nimbo ou auréola do Messias parece introduzir uma hierarquia espacial nesta tábua rectangular, porventura sugerindo a ideia de templo/igreja enquanto assembleia de uma Humanidade congregada no Corpo de Cristo – um farol num mundo escuro.

• Se o laço nos pulsos pode simbolizar o vínculo entre os fiéis, talvez o nó superior represente a transição (≈ cruzeiro) entre os domínios secular e espiritual, com a submissão do pecado e a metamorfose da serpente num regenerador bastão de Esculápio/caduceu.

≈ capela-mor

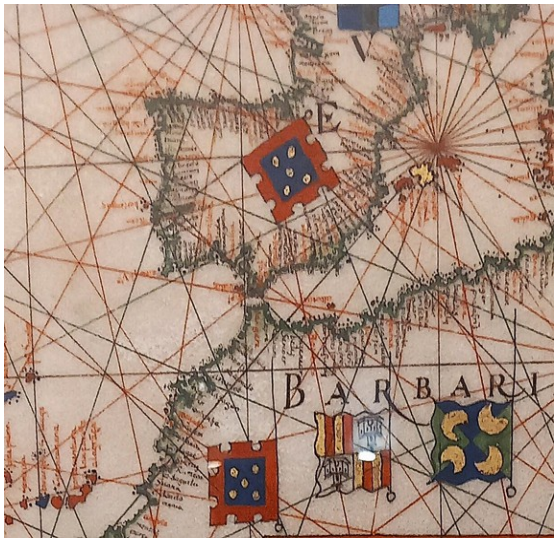
≈ nave

19 A imagem do nó ou vínculo tornou-se muito popular entre os séculos XV e XVI, para o que contribuiu Leonardo jogando com o seu apelido. Por curiosidade, sobre o "nó" ou "vínculo" associado à amizade entre os homens, v. *Lusíadas,* VII:60, 63.

• Deste modo, solidários entre si, os crentes em Jesus deveriam ser estóicos como o Messias, suportando as adversidades com abnegação (Mt.26:62-63, 27:12-14), mesmo porque, afinal, a Salvação pertencerá aos oprimidos e injustiçados[20].

• Este princípio era particularmente caro num Portugal cujas Armas Nacionais, através dos besantes, evocavam a traição e venda de Cristo (e.g. *Lusíadas* III:54) – martírio de especial crueldade, pois à dimensão física juntava-se a emocional (numa adaptação visível em diversas representações, as cinco chagas na forma do X dos besantes-moedas fundem esse duplo tormento carnal-espiritual).

Medalhão com as cinco chagas em aspa,
Claustro do Mosteiro dos Jerónimos (foto: PMO).



Bandeiras lusas de cinco besantes indicando a Metrópole e domínios em Marrocos. Det. da carta náutica "Atlântico Norte e Sul", cópia no Museu de Marinha (foto: PMO).

20 Razão pela qual os escritos do romano-pagão Séneca eram bem considerados pelos teólogos cristãos, uma vez que, à semelhança das profecias do Antigo Testamento, se enquadravam na lógica da Nova Aliança. Sobre a importância desta questão no principal templo português do século XVI, v. *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria do Mosteiro dos Jerónimos: identificação e significado".

• Como se fosse um animal laçado e vendado para ser melhor conduzido (≈ *Ecce Homo*), o Jesus Cristo transacionado por um dos seus equivale, no Antigo Testamento, à venda de José pelos seus irmãos (Gen.37:1-28), o qual passadas muitas tribulações um dia reencontraria o pai (Gn.46:29-30), o que é associável no Novo Testamento ao regresso do Filho ao Deus-Pai, numa dimensão já celestial.

• Esta questão era, sublinhe-se, de particular importância no Portugal dos séculos XV e XVI, nomeadamente devido à questão dos cativos (≈ escravos) lusos, capturados pelos muçulmanos no Magreb, mas também em navios e mesmo nas costas nacionais[21].

• Tendo obrigado à instalação em Portugal dos congregados Trinitários (vocacionados para o resgate desses cativos), a questão viu-se ainda agravada com a expansão mediterrânica dos Otomanos, cujas necessidades navais incentivavam a captura e fornecimento de remadores cristãos.

• De notar que os Painéis de Nuno Gonçalves têm este assunto como pano de fundo (literalmente), sendo também de destacar o elemento narrativo fernandino no portal axial dos Jerónimos, esculpido por Nicolau Chanterene.

• Se, num plano estrito, o Infante D. Henrique era aqui mal-reputado, a questão iria alargar-se à gestão ultramarina portuguesa, que deu prioridade ao longínquo Oriente para desagrado de vários autores ao longo do século XVI. Tal percebe-se em Gil Vicente, e ainda mais em Camões, que elogia em D. João I a conquista de Ceuta para "defensão dos Lusitanos", bem como exalta o estóico sacrifício de D. Fernando de Avis que, ao deixar-se escravizar, permitiu manter aquela praça marroquina e assim melhor defender a Península Ibérica das investidas mouras (*Lus.*IV:49-53).

• Mas além das auto-críticas pela cobiça lusa no Oriente, também os poderes europeus eram censurados pela falta de empenho na defesa comum face ao Turco, ao qual alguns até se aliavam no contexto das querelas entre países cristãos.

• E se o papa deveria ser um referente, aquando da pintura original do *Ecce Homo* vivia-se o pontificado Bórgia (1492-1503), lembrando Damião de Góis como nesse tempo "do papa Alexandre sexto, houve na corte de Roma muita soltura de viver, e se dava dissimuladamente licença a todo o genero de viço, de maneira que grandes pecados se reportavam de veniaes [menores]"[22].

• A situação não melhoraria significativamente nos pontificados seguintes (culminando na Reforma Protestante de 1517, e no saque de Roma pelas tropas católico-imperiais, volvidos mais dez anos).

21 Questão similar viria a colocar-se quanto aos escravos negros, especialmente no século XVII, com o Pde. António Vieira a estabelecer-lhes paralelos cristológicos, visando também (e talvez sobretudo) os próprios negreiros, equiparados aos que maltratam a mensagem de Jesus, estando assim destinados à condenação (v. "Sermão Vigésimo Sétimo" da Série Maria Rosa Mística, 1688, em M. Ema Tarracha FERREIRA (intr., sel., org. e notas), *Literatura dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa*, Ulisseia, 1993, pp.484-486.

22 Damião de GÓIS, *Crónica del Rei D. Manuel*, vol.I, cap.XXXIII, Lisboa, 1909, p.92.

• Perante este contexto, Cristo expressava o seu sentimento...

• Outrora insultado e agredido pelos judeus, agora verificava-se o mesmo com os seguidores cristãos, sendo natural que emergisse a figura de Judas como símbolo da traição pelos seus.

• Note-se como Vasari relata um episódio ocorrido durante a pintura da *Última Ceia* por Leonardo, o qual, agastado pelas constantes pressões do impaciente prior do mosteiro, lhe lembrou que ainda faltavam as importantes cabeças de Cristo e de Judas[23]. Tratando-se de um subtil aviso de que o prior poderia servir de modelo para a face de Judas, o episódio deixa todavia implícita a grande oposição genérica entre o bem e o mal.

• Cristo dissera: "eu vos escolhi, em número de doze, e contudo um de vós é o diabo" (Jo.6:71), tratando-se obviamente de Judas, que após entregar o Messias "foi-se pendurar dum laço" (Mc.27:5). Será então coerente presumir que a face inscrita no torso do *Ecce Homo* tanto representa o Adão penitente e redimido como, também, o Judas enforcado (estabelecendo uma hierarquia que coloca o bem no topo e o mal condenado no fundo)[24].

• Mas a questão revela-se mais elaborada, pois o Novo Testamento acrescenta que ao traidor se lhe rebentaram as entranhas (Act.1:18). Não é aliás raro que Judas surja pendurado com o abdómen aberto[25].

23 Giorgio VASARI, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, vol.IV, ed. Philip Lee Warner, Londres, 1912-14, pp.96-97. V igualmente *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", p.42.

24 Na essência, é o que se observa por exemplo na *Última Ceia* que integra o *Retábulo da Sé de Viseu* (MNGV).

25 Particularmente criativa é a tábua da Capela do Calvário da Sé de Viseu (MNGV), pintada por Vasco Fernandes e Jorge Afonso, onde à sinistra um distante Judas enforcado segura uma bolsa que também insinua o ventre rasgado.

• Na tradição artística existe uma diferenciação hierarquizada (vertical ou horizontal) entre, por um lado, o ventre e partes baixas (verticalmente em baixo ou horizontalmente à sinistra, i.e. o lado mundano)[26], e por outro o peito e a cabeça (verticalmente em cima ou horizontalmente à dextra, entenda-se a vertente espiritual e eterna).

Diogo de Arruda e Gil Vicente, parede ocidental-exterior do Convento de Cristo, dets. (fotos: PMO). Neste exemplo comparativo, de hierarquia horizontal, o cinturão encontra-se à sinistra da composição, simetricamente oposto ao colar na valorada dextra.

• Apesar de hierarquicamente inferior, a parte abdominal não é em si condenatória. Dois exemplos: 1) em Tomar, o cinturão simboliza a (cruzadística) Vida Activa; 2) na generalidade dos refeitórios monásticos, trata-se da indispensável alimentação do corpo, a ser moderada com leituras e/ou imagens sagradas (e.g. plataforma superior no refeitório de Alcobaça, ou a própria *Última Ceia* de Leonardo, enquanto mesa de honra elevada).

• Contudo, já o rebentamento das entranhas no caso de Judas sugere que a dimensão humana e secular passou aí a um nível incontido e diabólico. Isso poderá deduzir-se não apenas da face inscrita no torso do *Ecce Homo*, mas igualmente da figura geral deste Cristo, cujo ventre parece ter "rebentado", como se verifica pelo contorno inferior da caixa torácica.

• Por outras palavras, este *Ecce Homo* é também evocativo do anti-Cristo que, vindo para iludir e fazer condenar os incautos, ele mesmo cairá aprisionado no abismo escuro (Ap.20:1-2).

• Trata-se de uma questão amplamente referida nos textos bíblicos e por teólogos como Sto. Agostinho, conhecendo múltiplas interpretações na arte europeia e na portuguesa em particular[27].

26 É o que se verifica por exemplo nas chamadas "misericórdias" dos cadeiras, destinadas a apoiar as nádegas e por isso com decoração humorística-mundana.

27 Cf. *The Deceptive Angels*, 2013 [*online*]; *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e a *Aparição de Cristo à Virgem*", pp.44-48. Em *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", v. uma associação entre o anti-Cristo e Judas (p.33); em *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, cf. o capítulo "O anti-tríptico", dedicado à reversão diabólica da identidade cristã nas *Tentações de Sto. Antão* (MNAA).

• No *Ecce Homo* do MNAA, e dado o seu muito provável contexto monástico/conventual, a obra insere-se numa filosofia de zelo da virtude, numa perspectiva algo autonomista relativamente aos que, no seio da Igreja, contribuíam para o descrédito da instituição.

• No Evangelho de Mateus advertira-se quanto aos "falsos profetas, que vêm a vós com vestidos de ovelhas [≈ pastores, clérigos], e dentro são lobos roubadores" (Mt.7:15), avisando noutro passo como "se levantarão falsos cristos, e falsos profetas", cujos prodígios podem enganar até os escolhidos por Deus (Mt.13:22). A propósito destas influências, Sto. Agostinho notara como "nem sequer os santos fiéis adoradores do único e verdadeiro Deus soberano estão livres dos seus enganos e das suas multiformes tentações"[28].

• A este propósito, no *Ecce Homo*, os espinhos que perfuram o pano (porventura insinuando chifres demoníacos na parte central) constituem sinais que o fiel precavido deve saber interpretar. Também S. Paulo advertia: "tu considera-te a ti mesmo, não sejas também tentado" (Gal.6:1).

• Do mesmo modo, através de um jogo de sombreados é possível que este (anti-)Cristo nem tenha olhos (Jo.9:39-41), lembrando um exercício similar desenvolvido posteriormente por Antonio Zanchi[29].

• Uma explicação para este exercício de sobreposição do anti-Cristo poderá residir no já aludido descrédito da Cúria Romana e do altamente politizado clero episcopal, sobretudo no pontificado de Alexandre VI Bórgia, aragonês eleito papa sob o patrocínio dos Reis Católicos.

28 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XIX, cap.X, FCG, Lisboa, 2021, p.1905.

29 Cf. *Octógono* n.15 / Maio de 2025 – "Os bustos na Portaria do Mosteiro dos Jerónimos: identificação e significado", p.5.

• Em face do subsequente conluio espanhol, D. João II – conhecido em Toledo por "el hombre" – conseguira impor negociações que levaram ao Tratado de Tordesilhas, sendo que, alguns anos mais tarde, até mesmo Fernando de Aragão se via obrigado a concordar com D. Manuel sobre devassidão religiosa, institucional "e outras cousas que se em corte de Roma tratavão de que toda a Cristandade recebia scandalo"[30].

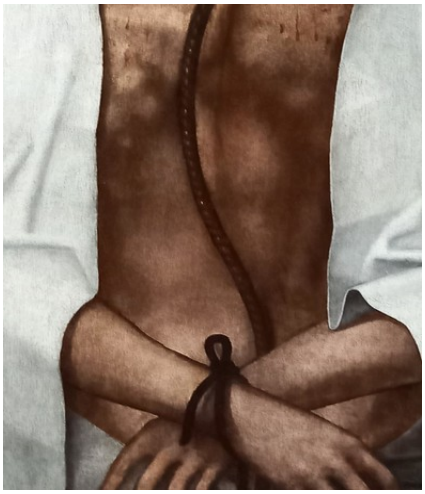
• Como lembrava Erasmo de Roterdão, um papa era desde logo o herdeiro da missão do próprio Jesus Cristo[31], sendo natural que, em função da crise de liderança e até de identidade, os mosteiros e conventos pretendessem corrigir-se para assumir maior protagonismo enquanto Arcas da Salvação.

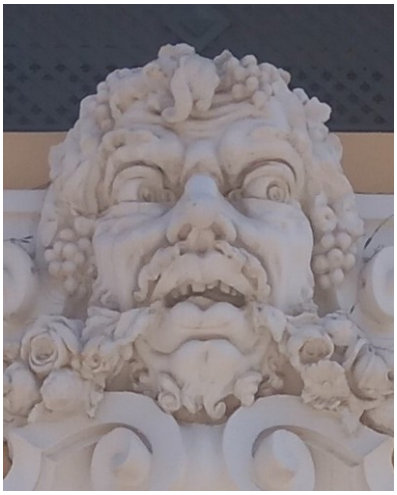
• Ganha aqui relevância o tema do "Bom Pastor" (Jo.9:7-18) – i.e. aquele sacerdote que, nas palavras do hagiógrafo Tiago de Voragine e de Sto. Agostinho, se reveste da suprema dignidade ao deixar-se imolar em nome do seu rebanho, convertendo-se ele mesmo em "matéria de sacrifício"[32].

• Percebe-se pois como, no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos, D. Fernando Avis era um exemplo modelar deste espírito, que tinha o seu protótipo original em Jesus Cristo – aquele que dera o seu corpo e sangue simbolizados no pão e vinho eucarísticos (Mt.26:26-28).

• Por aqui a imagem do *Ecce Homo* do MNAA recupera o seu valor positivo, revelando-se afinal não como uma figuração escondida do Diabo, mas enquanto alegoria da vitória do genuíno e justiceiro Cristo sobre o enganador anti-Cristo.

• A respeito daquela face subtilmente modelada no ventre do *Ecce Homo*, veja-se como (na zona das costelas) a cabeça é coroada por pequenos círculos que sugerem cachos de uvas, introduzindo a figura de Baco. Esta divindade pagã, que tivera duas mães, era o "de cachos coroado"[33], cujo vinho era sinónimo não de sacrifício mas de excesso e desregramento.





Exemplo comparativo (séc.XX)
Det. decorativo no Pavilhão
Carlos Lopes, Lisboa (foto: PMO)

30 Damião de Góis, *Crónica del Rei D. Manuel*, Vol.I, cap.XXXIII, Lisboa, 1909, p.92.
31 Desidério Erasmo de Roterdão, *Elogio da Loucura*, cap. LIX, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, p.104.
32 Tiago de Voragine, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.221.
33 Públio Ovídio, *Metamorfoses*, ed. Cotovia, Lisboa, 2007, pp.105, 375.

• Um dos símbolos de Baco era o tirso, i.e. uma vara de conotação sexual que incluía folhas de videira e uma pinha, o que se depreende da corda na pintura aqui em análise, que junto às costelas liga a um elemento particularmente rico em círculos (≈ cacho de uvas, pinha).

• Ou seja, no *Ecce Homo* a grande figura de Cristo (o de dois pais[34] e corado de espinhos) contrasta com este Judas-Baco, i.e. o sempre enganador anti-Cristo (≈ *O Triunfo de Baco*, por Velázquez, Prado).

• Assim, o crente precavido saberá distinguir o autêntico Jesus Cristo – a genuína videira (Jo.15:1, 4-5), entenda-se o Messias sacrificial e redentor que morreu, ressuscitou e ascendeu aos céus, daí regressando periodicamente para junto dos fiéis através da transubstanciação (vinho e pão eucarísticos).

• Esta lógica é observável nas duas metades da face visível do próprio Jesus: o lado sinistro da composição (lado temporal) apresenta-se mais escurecido (≈ hematoma), até com um notório inchaço logo abaixo do olho.

• Já na metade oposta (à dextra, lado eterno), uma face regenerada e fios ou lágrimas de sangue de sangue aludem aqui respectivamente à carne enquanto pão de Deus e ao sangue como o vinho abençoado da Eucaristia.

• Cristo é pois o profetizado vencedor da luta entre o bem e o mal – a genuína videira como acima referido: "bem-aventurados aqueles que lavam as suas vestiduras no sangue do Cordeiro, para terem parte na Árvore da Vida e para entrarem na cidade pelas portas" (Ap.22:14).

• Nesta culminante Jerusalém Celeste destinada aos justos, o Cordeiro substituir-se-á ao próprio Sol enquanto fonte de luz (Ap.21:23).

34 Nomeadamente Deus-Pai e S. José; sobre esta questão v. *Octógono* n. avulso (2) 25 de Agosto de 2024 – "Josefa de Óbidos e a Adoração dos Pastores (MNAA)", p.2; e *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – Os engenhosos Magos de Chanterene", p.12.

• Observando a decoração do halo ou nimbo do *Ecce Homo*, bem como a sua axialidade com a corda, fica a ideia de uma conexão ou síntese dos elementos referidos: Cristo enquanto videira, Árvore da Vida e novo Sol para a Humanidade penitente, a qual, após a queda junto da árvore do pecado, encontrou a redenção no Cordeiro sacrificado[35].

• Mas Jesus é também o justiceiro supremo que dará aos condenados a sua "segunda morte", i.e. a condenação eterna e definitiva da própria alma (Ap.20:14, 21:8).

• Observando a pintura no Museu constata-se que a face de Judas-Baco inscrita no abdómen apresenta, subtilmente, um cariz mais corrompido e até pútrido no lado dextro da corda divisória (eternidade da segunda morte), enquanto no precedente lado sinistro (temporal) figura-se um indivíduo ainda relativamente saudável, cujo corpo fora restaurado para enfrentar o Juízo Final.

• Note-se igualmente que, a propósito de Baco, as referências classicistas e respectivo sincretismo com as menções bíblicas ganharam particular força nas últimas décadas do século XV, muito por via do interesse florentino pelo neo-platonismo (≈ Antigo Testamento, enquanto prefiguração do Novo).

• Assim, talvez o *Ecce Homo* expresse a Alegoria da Caverna, onde Platão equipara a procura da Verdade com a saída da escuridão e a demanda da luz genuína, alertando todavia que o regresso para contar a Boa Nova poderá implicar uma má reacção daqueles habituados às trevas (≈ Jo.15:18-25).

• Esta mensagem de penitência, coragem e sacrifício era cara aos congregados religiosos para quem a tábua muito provavelmente fora pintada, e que podiam meditar e motivar-se perante uma figuração do sofrimento de Jesus, mas também da sua ressurreição triunfal no túmulo escavado na rocha (Mc.15:46), ou "caverna".

Ambiguidades unificadoras

O *Ecce Homo* é uma cuidada obra estética, mas também uma importante ferramenta teológica e um documento histórico significativo – um espelho que reflecte a lógica de uma fé milenar, bem como o contexto social e político de finais do século XV.

Nessa pintura sobressai o princípio da ambiguidade e acumulação figurativa. Com acerto, já foi proposto na historiografia[36] que a tábua pudesse englobar o passo bíblico Lc.23.63-64. Assim, os olhos cobertos do Messias equivalem, por exemplo, à venda colocada no *Cristo Escarnecido* de Grünewald (Alte Pinakothek, Munique)[37].

35 Subsidiariamente, e como a imagem tem uma sugestão Mariana (como referido no início deste estudo), talvez a combinação entre a corda-caule e o nimbo floral sugira uma Rosa desta "Maria" em luto.

36 Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal – Paraísos Perdidos e Terras Prometidas,* vol.IV, Círculo de Leitores, 2004, p.124.

37 Sobre a versatilidade figurativa deste artista, cf. *O engenho de Mathias Grünewald*, 2012 [*online*].

Seguindo um princípio de economia (ele próprio demonstrativo de engenho prestigiante), a mesma lógica dinâmica parece fazer incluir o pano verónico, relativamente ao qual Tiago de Voragine exaltava as propriedades medicinais[38], à semelhança aliás da vara de Esculápio e do caduceu, cuja sugestão provém da verticalidade da corda e respectiva sombra no torso do *Ecce Homo*.

Esta "vara" apresenta-se igualmente enquanto sinónimo da tradicional cana do Messias (Mt.27:29), a qual está assim presente na composição através da corda[39].

Por sua vez, estes diferentes elementos associam Jesus a Moisés (≈ os dois Testamentos), como era aliás comum à época[40]. Assim, o pano sobre os olhos do *Ecce Homo* pode aludir quer ao antigo líder, que falava com Deus mas em lhe poder ver a face (Ex.33:20), quer ao Jesus enquanto o Messias encoberto que finalmente se revela aos fiéis (e.g Lc.24:30-31, 36-46).

Na mesma lógica, também a vara-serpente alude quer à autoridade conferida a Moisés por Deus (demonstrada por um prodigioso bastão que se transformava em serpente, Ex.4:2-5), sendo que, por seu turno, o regenerador Jesus Cristo era equiparado no Novo Testamento a uma grande serpente que Moisés mandara erguer para preservar a saúde do seu povo (Nm.21:7-9; Jo.3:14)[41].

Por fim, também as vestes do *Ecce Homo* do MNAA (entendidas na sua generalidade) procuram sobretudo alegorizar a missão de Cristo, e não simplesmente ilustrar passos bíblicos. Assim, em vez de se optar pelo manto exuberante (que os torturadores puseram em Cristo para lhe escarnecer a realeza) o Messias é apresentado com as roupas "originais" que depois lhe foram recolocadas (Mc.15:20), e que na verdade simbolizam-no como o humilde Cordeiro que, depois de morto e deitado na pedra tumular sob o sudário, daí se levantou como o triunfal Rei dos Reis, que tira o pecado do mundo.

Em suma, mais do que ter elementos ambíguos, esta tábua é um paradigma da própria ambiguidade. Por tudo o que foi aqui elencado, e mais, é legítimo designá-la como "o *Ecce Homo* do MNAA", não obstante existirem no Museu obras homónimas de excepcional interesse e engenho.

38 Cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp.225-226.
39 Nos painéis de Nuno Gonçalves, o mesmo se diga da mó vicentina, simbolizada na forma das cordas.
40 E.g. a contraposição de episódios das vidas de Moisés (Antigo Testamento) e de Jesus (Novo Testamento) nas paredes laterais da Capela Sistina. Para o desenvolvimento desta questão, cf. *The Sistine Chapel of Michelangelo: the Law and the Judge*, 2013 [*online*].
41 Sobre este assunto v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", pp.7-8, sendo que essa pintura, hoje também no MNAA, sugere uma grande serpente cristológica, conforme argumentado no mesmo estudo. Cf. igualmente *The Sistine Chapel and the two Testaments*, 2013, p.2 [*online*].

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 18
Agosto de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.18

O pórtico da Margueira e os bailados de ferro

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Estudo sobre o pórtico do antigo estaleiro da Lisnave na Margueira-Cacilhas, versando quer o seu papel funcional e respectivo contexto histórico, quer as potencialidades patrimoniais da icónica estrutura.

Palavras-chave: Indústria naval, Lisnave, Almada, Cacilhas, Margueira, Setenave, Eriksberg, Kockums.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

O gigante de metal

No estaleiro desactivado na antiga praia fluvial da Margueira (Cacilhas), o grande pórtico da Lisnave é já um monumento por direito próprio, constituindo parte indissociável da margem sul do Tejo.

Pórtico do antigo estaleiro da Lisnave na Margueira (foto: PMO).

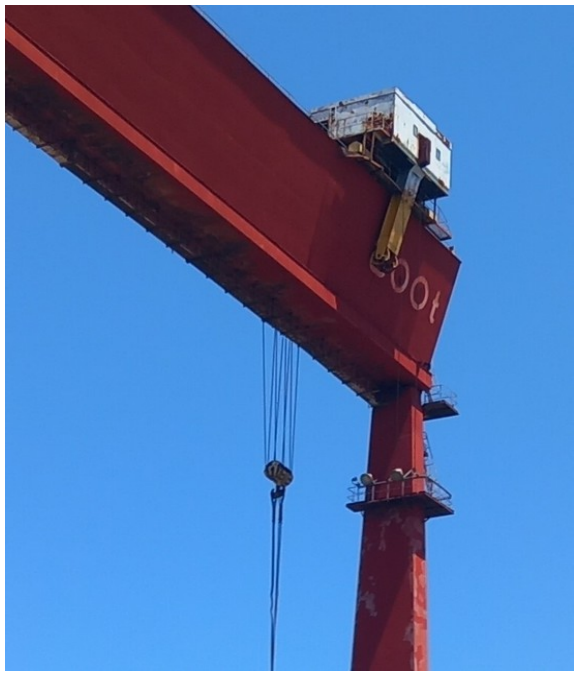
Trata-se de uma estrutura característica de grandes estaleiros navais, servindo as operações em doca seca (i.e. um espaço onde, após encerramento mecânico, a água é bombeada para o exterior, ficando o navio pousado a seco e aí melhor trabalhado ao nível do casco, leme e hélices propulsoras).

Navio-submarino *NRP Barracuda* numa pequena doca seca em Cacilhas (antigo estaleiro da Parry & Son), junto às instalações desactivadas da Lisnave (foto: PMO).

Numa doca seca mais larga e extensa, os normais guindastes situados nos rebordos do fosso não são eficazes a introduzir e manobrar grandes peças e equipamentos, daí a necessidade de um pórtico – basicamente um guindaste transversal-aéreo.

Pórtico do antigo estaleiro da Lisnave (foto:PMO).

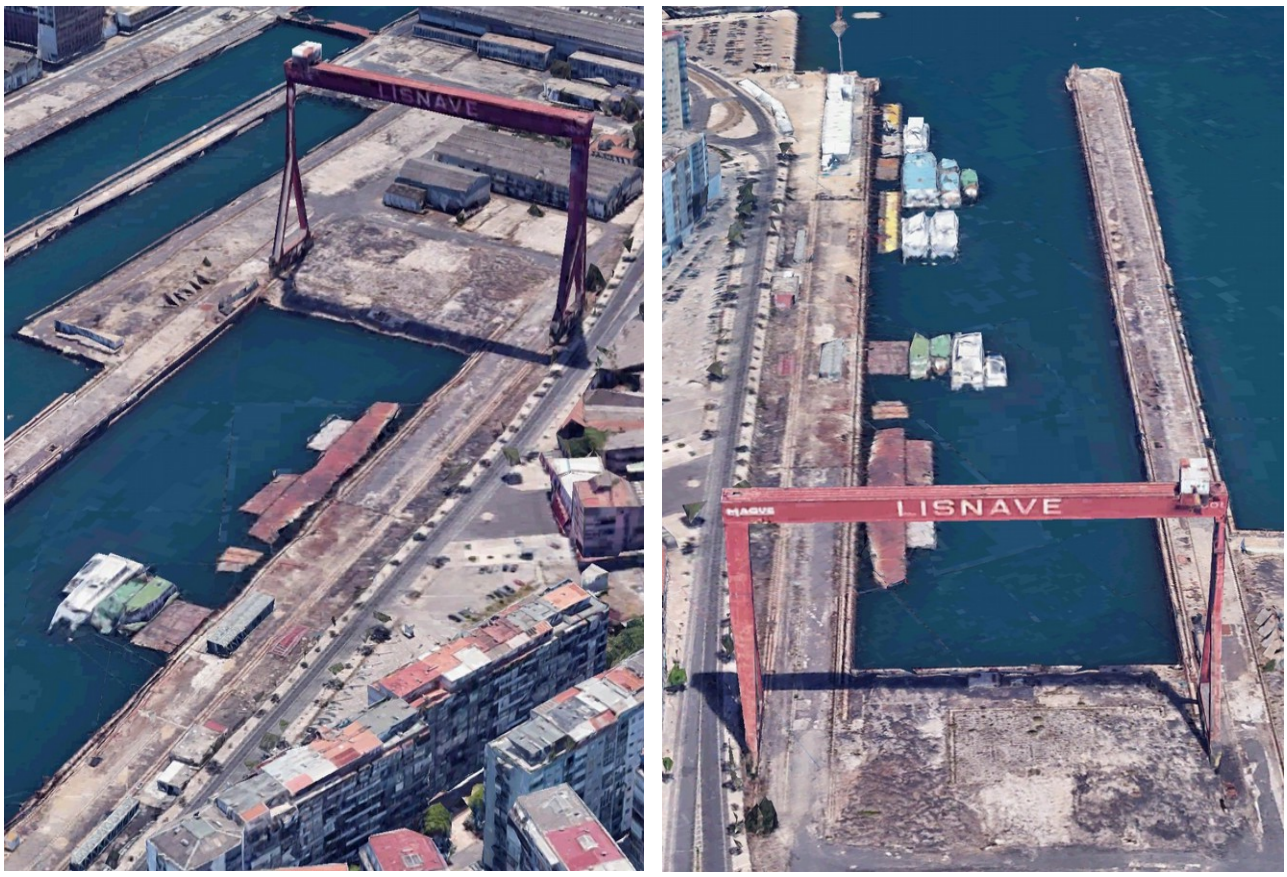
No caso da Margueira, "voando" a 65 metros sobre toda a largura da mega-doca n.13, a grande viga ou travessa do pórtico é dotada, nos limites superior e inferior, de guindastes para içar e pousar carga. Estas unidades são móveis, podendo deslizar lateralmente em carris.



Margueira. Guindastes em carris sob e sobre a viga; dets. nascente e poente do pórtico (fotos: PMO).

Construído pela metalomecânica portuguesa MAGUE, o sistema permite uma coreografia grácil, à qual se junta uma outra, impactante agora pela força pura – o deslocamento do grande pórtico em todo o comprimento da doca. Para o efeito, os suportes ou pernas verticais nos extremos assentam em trens que, por sua vez, permitem o rolamento sobre longos carris instalados em cada margem da doca.

Duas perspectivas do mesmo trem do suporte poente (fotos: PMO).



Perspectivas inversas. da doca n.13, com o pórtico completamente recuado a sul (fotos: Google Earth).

Note-se todavia que os suportes verticais do pórtico (e respectivos carris) estão distanciados por 125 metros, o que ultrapassa a largura da doca (90 metros). Permite-se deste modo que, na margem poente, se autonomize uma via de circulação terrestre, sobre a qual os referidos guindastes deslizantes do pórtico podiam transferir peças e equipamentos entre a margem e fosso da doca. Por esta razão, o correspondente suporte vertical é aqui mais forte e maciço que o do lado nascente.

A gigante de betão

O pórtico serve especificamente a doca n. 13, a qual integrou um dos maiores projectos industriais da História do país: o estaleiro naval da Margueira Inaugurado em 1967 na sequência de um consórcio luso-sueco-neerlandês, liderado pela Companhia União Fabril (CUF), o estaleiro visou e depressa conseguiu impor a Lisnave como uma das empresas de referência na reparação de grandes navios. No início da década de 70, e fruto de um planeamento versátil que atendeu às vertiginosas dinâmicas da época, a empresa chegou mesmo à liderança mundial deste sector particularmente competitivo[1].

1 V. do mesmo autor, além de outros textos publicados sobre o tema, os capítulos III-VIII de *Lisnave – Contributos para a História da Indústria Naval em Portugal*, 2001, pp.85-351; e o conteúdo escrito do livro *Lisnave – uma jóia da Indústria Naval Portuguesa*, 2010 (no âmbito de um projecto com uma casa joalheira lusa que, em escala diametralmente oposta, também opera temas náuticos).

O plano geral do estaleiro coubera ao sueco Erik Häggstrom (1897-1986), engenheiro parcialmente formado nos EUA e que fizera carreira sobretudo na associada Eriksberg (Gotemburgo).

Inicialmente contava com duas docas para reparações navais: n.11 e 12.

Imagem aérea do estaleiro da Margueira (foto: Google Earth), sobre a qual foi assinalada a numeração das docas secas (actualmente inundadas), bem como a localização do pequeno e antigo estaleiro da Parry & Son ("P&S"), onde hoje se encontram musealizados o navio-submarino *NRP Barracuda* e a fragata *D. Fernando II e Glória* (presentes na foto). Aí perto, no canto inferior direito da imagem é visível um catamarã no terminal fluvial de Cacilhas, para ligações regulares a Lisboa.

Pouco depois da inauguração do estaleiro foi edificada a doca n.10, a qual já constava do projecto inicial e era dedicada às mais demoradas construções navais. Por isso encontra-se recuada no interior do complexo, sendo apenas inundada quando o navio estivesse concluído, o qual passava então flutuando pela comporta intermédia e saia para o Tejo através da doca n.11.

Exigindo cuidados especiais, as diferentes manobras das grandes embarcações eram auxiliadas com recurso a pequenos rebocadores, construídos imediatamente ao lado da Lisnave, no estaleiro associado da Parry & Son, companhia que no século XIX lançara os primeiros navios metálicos portugueses.

Na segunda metade da década de 60 a indústria naval vivia um momento fulgurante, sobretudo no domínio dos petroleiros. Consequência disso as duas primeiras docas (11 e 12), pensadas inicialmente para navios até 70.000 toneladas (dwt), foram sucessivamente aumentadas, abrindo ao mercado em 1967 com capacidade para 300.000 e 100.000 dwt, respectivamente.

Estes alargamentos obrigaram a várias e complexas adaptações ainda na fase de construção (sobretudo na doca n.11), constituindo verdadeiros marcos técnicos no sector que tornaram conhecidos e notados os nomes de Thorsten Andersson e de Álvaro Barreto.

Mas o mercado não parava de crescer, agora com projectos para navios já na casa das 500.000 dwt, tratando-se de super-petroleiros como o *Seawise Giant*, o qual, após lançado, seria ainda objecto de ampliação (cortado ao meio, foi-lhe acrescentada e soldada uma nova secção de casco que adicionou 146.000 dwt à capacidade existente).

Ou seja, só esta secção mais que duplicava os navios de 70.000 dwt que a Lisnave contava receber na versão original do estaleiro, o que dá bem conta da permanente evolução de contexto, justificando pois a inédita e arrojada doca gigante n.13, começada a gizar em 1969 sob o nome de código "Projecto Cachalote".

Construída pela SOMAGUE[2] e inaugurada em 1971 com os seus 520x90 metros, tratava-se da maior doca seca do mundo, capaz de receber eventuais navios até 1.000.000 dwt. Por coincidir com o centenário de Alfredo da Silva (1871-1942), a nova doca também ficou conhecida com o nome do histórico impulsionador da CUF.

Embora o referido *Seawise Giant* nunca viesse ao Tejo, outras embarcações equiparáveis fizeram-no, com destaque para o *Hellas Foss*, de 550.000 dwt e com uma dimensão superior à de qualquer paquete, porta-contentores ou porta-aviões alguma vez construído até aos dias de hoje.

De facto, e passados 25 anos da sua desactivação enquanto doca seca, a n.13 continua válida para os maiores navios da actualidade, ou do passado – a título de curiosidade, poderia albergar quatro couraçados *Bismarck* em simultâneo.

Precisamente, e aproveitando este exemplo conjectural, se é verdade que nunca chegariam a ser construídos navios de um milhão de toneladas, a doca n.13 foi pensada, também, para acolher e reparar vários navios em conjunto, isto numa Lisnave que nos primeiros meses de 1971 se vira obrigada a recusar dezenas clientes por absoluta falta de capacidade.

2 Cabendo o pórtico à MAGUE e a correspondente doca à SOMAGUE, note-se que a semelhança de nomes não é casual, tratando-se de empresas "irmãs" que resultaram da sociedade (SO) entre os engenheiros Bernardo Moniz da Maia (MA) e José Queirós Vaz Guedes (GUE), os quais nos anos 40 tinham ganhado fama com a construção da barragem de Castelo de Bode, desenvolvendo então a actividade quer na área da edificação industrial, quer na dos respectivos equipamentos pesados de metalomecânica.

Batalhas e bandeiras navais

Este conceito baseado em docas gigantes versáteis abriu um novo capítulo da indústria naval, suscitando até uma "guerra" geo-política. Assim, não querendo ficar atrás do Velho Continente e num papel de mera produção de crude, os Emirados Árabes anunciaram logo nesse mesmo ano de 1971 o projecto do seu estaleiro: contra os 520x90 metros da doca lusa, a árabe teria no Dubai 521x100. No ano seguinte, e após várias hesitações, Espanha fez saber que em Cádis se construiria uma com 525x100 metros, numa concorrência que foi prosseguindo, quase lembrando a corrida espacial ou as disputas quanto à altura dos arranha-céus.

E quando o Bahrein e a Arábia Saudita quiseram os seus estaleiros (aliás em rivalidade entre si), ambas recorreram aos serviços da Lisnave, que assim construiu o ASRY e o JSRY, exportando já *know how* no domínio das próprias infra-estruturas.

Para a empresa, o passo mais significativo neste contexto ocorreu em território nacional, com o projecto e construção, nos arredores de Setúbal, do estaleiro associado da Setenave (na Mitrena, à bacia do Sado). Vocacionado sobretudo para a construção naval, o novo empreendimento ampliava este segmento da Lisnave (que na Margueira apenas era realizado na doca n.10, e em escala moderada).

Embora a capacidade máxima em Setúbal fosse menor que a do estaleiro irmão no concelho de Almada[3], foi todavia instalado na Mitrena um pórtico maior, para 500 toneladas (contra as 300 do pórtico da Margueira), uma vez que a grande construção naval exige maior poder elevatório que a reparação, sendo que as embarcações a fabricar pela Setenave não tinham paralelo com quaisquer outras alguma vez baptizadas em águas portuguesas.

Det. do estaleiro da Mitrena (secção originária dos anos 70), onde se reinventaram e combinaram os sistemas das docas 10/11 e 13 da Margueira (foto: Google Earth).

3 Enquanto na Margueira a numeração das docas tem o prefixo "1", na Mitrena utiliza-se o "2", realçando a ligação entre os dois estaleiros.

Mas esta infra-estrutura confirmava também a notória evolução qualitativa lusa e consequente emancipação quanto aos parceiros internacionais, sobretudo os escandinavos. Ou seja, em retrospectiva, a Lisnave surgira como um consórcio de liderança administrativa portuguesa, mas cuja vertente técnica tinha de ser dirigida por estrangeiros, mais experientes e actualizados.

A prazo, o objectivo era precisamente o de ir ganhando autonomia também no domínio das operações industriais, sendo que a nomeação de Álvaro Barreto enquanto único "homem forte" da Setenave vinha confirmar um propósito que a doca n.13 já prenunciava.

De facto, constituía motivo de orgulho que as construções da doca gigante e respectivo pórtico coubessem a empresas nacionais, sendo que a visibilidade urbana e paisagística do pórtico, bem perceptível de Lisboa, assumia uma importância óbvia.

Não deverá ser mera coincidência a correlação entre o pórtico e a grande ponte suspensa que os norte-americanos tinham construído havia poucos anos: as alturas do pórtico e do tabuleiro da ponte são muito semelhantes; a cor é idêntica[4]; a configuração do pórtico sugere uma ponte; existiram projectos no passado que previam que uma ponte amarrasse em Cacilhas (em vez do Pragal); a ligação fluvial para passageiros e mesmo automóveis (por *ferry boat*) era a seu modo uma "ponte" virtual que, no outro lado do rio, tinha o seu referente no omnipresente pórtico.

Vista sobre a margem sul do Tejo a partir do Cais das Colunas (foto: PMO).

Sendo a ponte suspensa devida a técnicos estrangeiros, e tendo sido celebrada ("apenas") como a maior do género fora dos EUA, já o novo e emblemático pórtico luso era de algum modo uma afirmação rivalizante, promotora do saber fazer nacional também no campo da grande engenharia, assinalando aqui a maior doca seca do mundo.

4 Os pórticos têm cores variáveis; por exemplo nos estaleiros suecos associados da Lisnave, o da Eriksberg era laranja, e o da Kockums branco; já o pórtico da Mitrena foi pintado de vermelho e amarelo.

Os pórticos navais não são meras gruas para movimentar carga, constituindo também verdadeiros símbolos de orgulho. Será interessante notar que, quando no início dos anos 70 a Lisnave ascende à liderança mundial do mercado com a sua doca gigante, e ainda lança a Setenave com uma dimensão assinalável, os parceiros suecos da Kockums respondem aos cada vez mais impertinentes portugueses descerrando o seu novo pórtico – um colosso branco com mais do dobro da altura daquele no Tejo, e se o do Sado tinha uma capacidade para 500 toneladas, este de Malmö alcançava as 1500.

Mas a era dos gigantes estava mesmo a terminar.

Um novo mundo

Na década de 70 observaram-se alterações profundas na geo-política e na economia global, ditando um panorama em tudo desfavorável aos grandes petroleiros. As infra-estruturas navais foram deste modo fortemente penalizadas, e se as de reparação ainda podiam contar com os navios em circulação, pior ficaram os estaleiros dedicados à construção, cujas encomendas caíram dramaticamente.

E quando este mercado começou a revitalizar-se na década de 90, o processo de desindustrialização europeia promovera a concentração da actividade construtora no extremo-oriente, alimentando aí novas rivalidades (Japão, Coreia do Sul, China, Taiwan). Os navios porta-contentores eram os novos super-petroleiros do século XXI.

Vista actual sobre o estaleiro desactivado da Eriksberg, reformulado na malha urbana de Gotemburgo (foto: Google Earth).

Pelo Velho Mundo foram encerrando os estaleiros de construção, caso da parceira Eriksberg, vindo as instalações em Gotemburgo a ser urbanisticamente reaproveitadas para outros fins, mantendo-se todavia o seu pórtico laranja como símbolo histórico de uma vocação marítima que os suecos tinham agora de reinventar. Uma das formas que encontraram foi a aposta na construção naval militar, o que aliás salvou a Kockums, adquirida pelos compatriotas da Saab. No entanto, o seu mega-pórtico era desproporcionado para esta actividade em concreto, acabando vendido e de alguma forma transportado para a Coreia do Sul, numa expressiva metáfora dos novos tempos. No estaleiro da Hyundai, o pórtico é agora conhecido por "Tears of Malmö", devido ao lamento dos habitantes quando viram desaparecer o seu estandarte do horizonte.

Quanto à Lisnave, a sua vocação reparadora permitiu-lhe "flutuar" enquanto os construtores desesperavam. Ao mesmo tempo, a Setenave aproveitou uma precavida vertente auxiliar de reparação, que agora era ampliada e lhe permitia algum controlo de danos, podendo assim os estaleiros da Margueira e da Mitrena aproveitar o excepcional posicionamento das costas portuguesas, em plena centralidade das rotas quer entre o Ocidente e o Oriente, quer entre o Norte e o Sul.

Apesar da idade de ouro já ter passado, a segunda metade da década de 70, ainda assim, poderia ser de prata ou pelo menos de bronze. Traduziu-se afinal em anos de ferro. Com oscilações a Lisnave foi sobrevivendo na década seguinte, mas com os 90 o desafio asiático determinou o encerramento de um ciclo.

A geografia existia, o *know how* também, assim como a vontade. A Lisnave reinventou-se e, na viragem do milénio, deixou a Margueira para se concentrar na Mitrena, onde rebaptizou o pórtico local, refez a acitividade e conseguiu inovar num mercado ultra-competitivo.

Vista aérea do estaleiro da Lisnave na Mitrena (det.). Em baixo à direita a docagem original dos anos 70, enquanto em cima e à esquerda se destaca o leque ou tridente do Hydrolift, de desenho e concepção própria para navios da classe Panamax.
(foto: Google Earth).

E no entanto será justo reconhecer que a Lisnave aqui beneficia de uma cultura promovida na Margueira durante décadas. Mesmo o inovador Hydrolift[5], à sua maneira e agora nos novos tempos, corresponde àquela mesma audácia que iniciativas como a doca n.13 tiveram na respectiva época.

Em Agosto de 1966, na revista da empresa descrevia-se a edificação da Margueira: "o chiar das máquinas, o bater dos martelos e prensas, o vaivém das pontes rolantes, a febril actividade com que nos escritórios e gabinetes se preveem, planeiam e estudam todos os pormenores, a vida que palpita no ritmo constante que se transmite, tudo isto nos dá um certo orgulho"[6].

Para quem desejasse a modernização do país, tal cacofonia seria decerto uma harmoniosa melodia, e mesmo as decorrentes ingenuidades e improvisos eram sinais da boa-vontade e empenho de quem inaugurava uma cultura. Dos tempos da Margueira ficaram vestígios tão caricatos quanto melancólicos, que ainda fazem soar a música de uma das maravilhas do mundo antigo.

(foto:PMO)

Um pórtico do futuro

Relativamente à icónica estrutura metálica que se ergue sobre Cacilhas, existem várias medidas que permitem desde logo valorizar este activo histórico-patrimonial.

- Ao longo da travessa do pórtico, na respectiva face superior pode ser instalado um passadiço panorâmico (≈ Elevador de Sta. Justa e Arco da Rua Augusta), com vista para Lisboa e para a península de Setúbal).
- Sob a mesma travessa, e com finalidade idêntica, pode ser instalado um *sky walk*.
- Deste modo é também estabelecida uma conexão simbólica com o Cais das Colunas, com o Arco da Rua Augusta, e com o parque do antigo estaleiro manuelino, logo a jusante do Terreiro do Paço.

5 Com vantagens a diversos níveis, o sistema aproveita uma bacia de manobra comum para servir três docas secas, nas quais o sistema de bombagem serve para o enchimento (revertendo completamente o modelo convencional). De notar que estas novas docas estão numeradas com o prefixo 3 (v. a nota n.3 deste estudo).

6 Revista *Lisnave*, n.8, Agosto de 1966, p.11.

• O pórtico deve ser deslocado pelos seus trens e carris até à entrada da respectiva doca, ficando assim visível também a partir do Cais do Sodré e celebrando a rota dos históricos cacilheiros enquanto uma "ponte" entre Lisboa e Almada.

• Na face sul da travessa do pórtico deve ser mantido o nome "Lisnave", respeitando-se a memória local e estabelecendo uma ligação com o pórtico-irmão da Mitrena/Setúbal (passado-presente-futuro).

• Já na face norte da travessa, virada a Lisboa, poderá passar a estar escrito o nome "Almada", evocando o concelho e sugerindo o provocador Almada Negreiros, que assinava com o topónimo como forma de realçar que era um artista inovador, desalinhado, que estava "do outro lado" do poder e autoridade, que via as coisas de modo diferente, que pensava fora da caixa.

• Para o efeito, poderá ser adaptado na travessa do pórtico a assinatura do artista.

Monumento metálico celebrativo de Almada Negreiros, mirando Almada perto do Cais do Sodré (foto: PMO).

• Em alternativa ou complemento, pode considerar-se a palavra "Cacilhas" segundo manuscrito de Columbano Bordalo Pinheiro, que aí nasceu, vindo a tornar-se num dos mais criativos (e sub-avaliados) artistas europeus na transição dos séculos XIX-XX.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 19
Setembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.19

A ENGENHARIA DE UM LOGÓTIPO DA INDÚSTRIA NAVAL – 1

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Estudo sobre o logótipo da empresa Lisnave – Estaleiros Navais de Lisboa SARL, de particular qualidade gráfica e semântica. Primeira parte.

Palavras-chave: Indústria naval, Lisnave, Margueira, Rocha do Conde de Óbidos, Mitrena.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Introdução

Nesta primeira de duas partes é efectuada a análise directa do logótipo de uma entidade icónica, fundada em Setembro de 1961 sob a designação de Lisnave – Estaleiros Navais de Lisboa SARL, a qual, tendo o grande estaleiro da Margueira como referência principal, existiu até finais do século XX (altura em que ganhou nova vida na unidade setubalense da Mitrena, prosseguindo e desenvolvendo a actividade já no século actual e numa estrutura empresarial reformulada)[1].

Por seu turno, e a publicar em número próprio, uma segunda parte abordará a história da empresa nas décadas de 1960 e 70, conferindo o modo exacto como o logótipo, ilusoriamente simples, encapsulara a natureza, filosofia e objectivos da entidade.

O elo bipartido

Sob o ponto de vista formal, o *design* é centrado num elo elo náutico geralmente utilizado em correntes de âncora. Devido ao extraordinário peso e torção a suportar, esses característicos elos (*stud links*) são reforçados no interior por um pino soldado transversalmente, evitando deformações estruturais em cada elo e prevenindo o enredar da corrente.

1 Neste contributo, o designação sumária de "Lisnave" reporta especificamente o tempo da antiga SARL, criada para operar os estaleiros da Margueira (Cacilhas) e da Rocha do Conde de Óbidos (Lisboa).

Antigo estaleiro da Margueira: âncora como peça artística e dois logótipos da Lisnave (fotos: PMO).

No caso em particular, trata-se de uma óbvia alusão ao respectivo sector de actividade, mas os bons logótipos (como este da Lisnave) condensam numa forma básica os diversos princípios que identificam e norteiam a entidade.

Como exemplo comparativo aponta-se o logótipo da norte-americana Nike, dedicada aos equipamentos desportivos – um autêntico clássico ou *case study* para quem se interesse por tais assuntos.

Logótipo da Nike
Imagem: wikimedia.org/Carolyn Davidson; Nike

O nome deriva de Niké, a deusa grega da Vitória, sendo o logótipo em questão inspirado nessas imagens aladas, insinuando a dinâmica triunfal.

Niké de Éfeso e *Vitória de Samotrácia*. A última, apesar de mutilada, é universalmente eleita como um ícone de beleza estética, assentando numa proa escultural de navio, destinando-se justamente a celebrar uma importante vitória naval.
Fotos: wikimedia.org e wikimedia.org/Erik Drost

Paralelamente, evoca a letra V (Victory, Niké, Nike), bem como o sinal gráfico ✓ (check/yes).

Quanto ao logótipo da Lisnave, apesar de muito menos popularizado em nada fica diminuído em termos de engenho conceptual.

Assim, e conforme observável nas imagens da página anterior, a forma oblonga do elo simboliza um navio docado num quadrado (quatro horizontes, quatro ventos), fechando sobre um círculo e assim aludindo ao âmbito de uma empresa global, que opera navios das quatro partes do mundo.

O elo industrial e o círculo também citam o logótipo da Companhia União Fabril (CUF), na órbita da qual a Lisnave fora originalmente integrada, embora com autonomia de gestão[2].

2 O logótipo da CUF fora criado 47 anos antes, em 1914, evocando a sua natureza industrialista e a ambição de se constituir num "volante" director da economia nacional (neste caso, pela ideia de volante e motor, notam-se afinidades com o logótipo do ACP).

Duas partes, uma liderança

Não obstante, e como o país deixara há muito atrofiar a sua indústria naval, a criação da Lisnave dependeu de um consórcio, no qual à parte lusa se juntou uma parceria sueco-neerlandesa, actualizada quanto aos modernos processos e tecnologias do sector.

As quotas portuguesa e estrangeira tinham o mesmo peso percentual, o que também ficou expresso no elo bipartido.

Estaleiros suecos e neerlandeses associados na quota estrangeira da Lisnave: 1 – Eriksberg (Gotemburgo), 2 – Kockums (Malmö), 3 – NDSM (Amesterdão); 4 – Wilton-Fijernoord (Schiedam); 5 – RDM (Roterdão).
Imagem: legendas sobre mapa base do Google Earth.

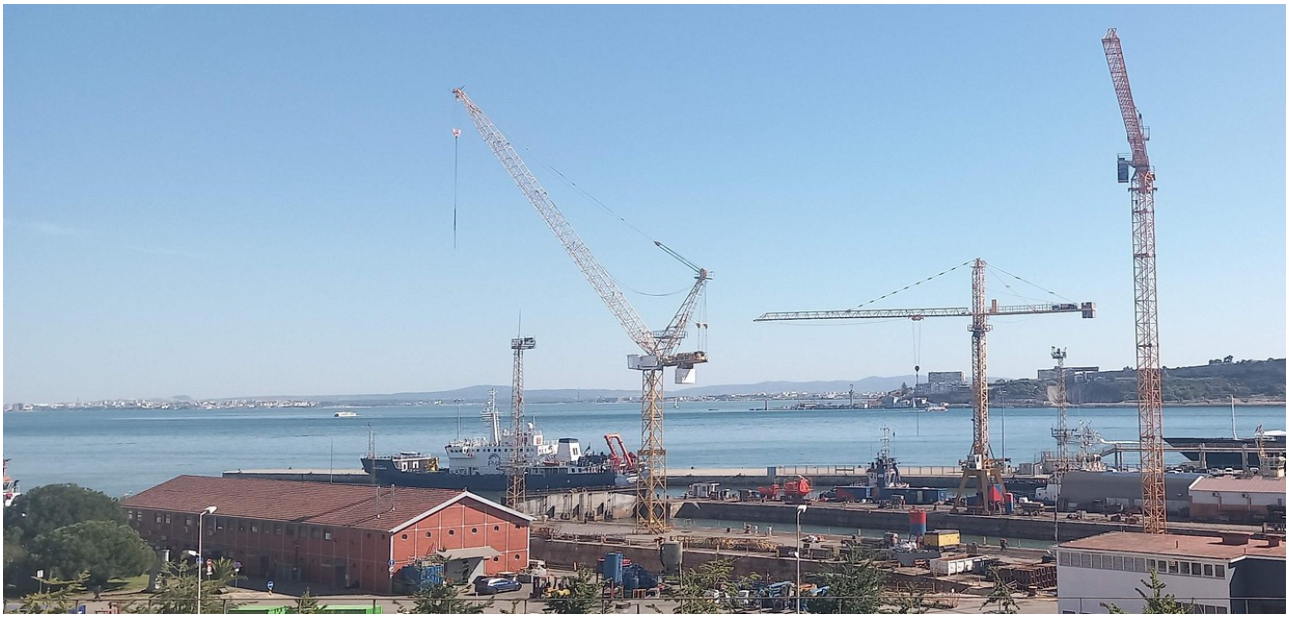
Existia contudo uma hierarquização entre as quotas nacional e estrangeira, pois através de uma engenharia jurídica consensualizada era conferida à parte lusa um papel director, cabendo-lhe a administração geral da empresa. Não se escondia aliás o objectivo e a esperança de que a Lisnave pudesse recolocar o país na vanguarda da indústria naval.

Atendendo à natureza "escudiforme" do elo dividido, e considerando que as Armas Nacionais são compostas de Escudo (e respectivos escudetes) sob enquadramento da Esfera Armilar, o logótipo da Lisnave poderia, talvez, alegorizar a preeminência lusa da empresa[3].

3 Estas reinvenções das Armas de Portugal não eram raras, e um dos casos mais curiosos encontra-se na Bandeira do Brasil, onde o círculo estrelado é uma recriação modernista da Esfera Armilar lusa – um emblema manuelino que passara a representar a portugalidade expandida no mundo, muito especialmente no Brasil, aqui se autonomizando como um símbolo histórico-identitário do território.

Dois estaleiros, um rio

E assim foi sendo gerida a Lisnave, articulando as actividades quer da reparação e manutenção naval por um lado, quer da construção de embarcações e componentes por outro. Este dualismo está igualmente contido no elo bipartido, assim como a operação conjunta do estaleiro lisboeta da Rocha do Conde de Óbidos (estaleiro da Rocha) e o da Margueira, com outra escala[4].



Panorama a partir do jardim do Museu Nacional de Arte Antiga: em primeiro plano, as docas do estaleiro da Rocha, enquanto ao fundo, e para lá do rio, é parcialmente visível o mega-estaleiro da Margueira, sendo perceptível a parte superior do monumental pórtico (foto: PMO).

Em baixo a seta indica a Praça do Comércio. Na mesma margem, em direcção à ponte 25 de Abril, o círculo assinala o estaleiro da Rocha, à entrada de um complexo portuário mais vasto. No limite oposto da imagem, o X marca o estaleiro da Margueira, na freguesia almadense de Cacilhas (foto de base: Google Earth).

4 Sobre a constituição da empresa e a evolução da actividade nas primeiras décadas, v.do mesmo autor, além de outros textos publicados sobre o tema, os capítulos III-VIII de *Lisnave – Contributos para a História da Indústria Naval em Portugal*, 2001, pp.85-351; v. igualmente o conteúdo escrito do livro *Lisnave – uma jóia da Indústria Naval Portuguesa*, 2010 (no âmbito de um projecto com uma casa joalheira lusa que, em escala diametralmente oposta, também opera temas náuticos). Sobre a dimensão histórico-patrimonial, cf. *Octógono* n.18 – "O pórtico da Margueira e os bailados de ferro", Agosto de 2025.

O histórico Estaleiro da Rocha

Fundado em finais do século XIX, o estaleiro da Rocha do Conde de Óbidos é propriedade da Administração-Geral do Porto de Lisboa (AGPL), a qual em 1937 concessionou a exploração da unidade à CUF, que por sua vez agora delegava a gestão na participada Lisnave (cuja administração aliás a CUF assegurava).

Estaleiro da Rocha. Perspectiva contemporânea, com a respectiva numeração das quatro docas secas. Continuando propriedade da AGPL, no presente a concessão está atribuída a outra entidade.
Etiquetas sobre imagem aérea do Google Earth.

Ao assumir a gestão, a Lisnave reformou as metodologias e processos na Rocha, no sentido de a modernizar, visando desde logo a construção naval militar (com resultados que, embora positivos, ficaram muito aquém das expectativas).

Apesar do interesse nesta infra-estrutura, a Lisnave preferia, na tradição da maternal CUF, trabalhar em solo próprio, o que nunca seria possível na unidade da AGPL.

Assim, ao construir o grande estaleiro na Margueira, encontrou forma de aí garantir a propriedade do sítio, bem como de lhe dar paridade ou mesmo primazia formal relativamente ao da Rocha, em concreto através da numeração das docas.

O moderno estaleiro da Margueira

Inaugurada em 1967 com duas docas secas para reparação naval, a grande unidade da margem sul permitia receber os maiores navios. Uma vez que agora se geriam dois estaleiros em simultâneo, e para evitar confusões com as docas, este novo não poderia repetir a numeração da Rocha, onde já existiam as docas n.1 e n.2. Em alternativa, na Margueira reinventou-se a ideia de primazia ao introduzir o prefixo 1, pelo que as docas inaugurais eram pois a n.11 e n.12. Descartava-se portanto qualquer subordinação numérica face àquela preexistente na Rocha, o que foi reforçado ainda mais quando pouco depois se inaugurou uma terceira doca – a n.10, dedicada à construção de grandes navios.

Poderá parecer uma questão menor, mas estava-se sobretudo a realçar que o novo estaleiro era a todos os títulos da Lisnave, e que o investimento na sua edificação não viria a cair em mãos alheias.

Na transição das décadas de 60/70 foi anunciada, projectada, construída e inaugurada a mítica doca n.13, então a maior do mundo. Incontestavelmente, a Lisnave era o principal reparador a nível global.

Estaleiro da Margueira. Ao topo da imagem, aí desfocada pelo Google Earth por motivos de segurança, encontra-se a contígua Base Naval do Alfeite, já existente e cuja relação com o novo estaleiro civil logo suscitou certa tensão entre a Armada e a Lisnave/CUF por um lado, e entre ministros por outro. Tal não facilitou o desejado processo de construção naval militar destinado à própria Armada, experimentado no estaleiro lisboeta da Rocha.
Etiquetas sobre foto do Google Earth.

Um dualismo reinventado

Sempre ambicionando aliar a reparação à construção naval, a Lisnave/CUF patrocinaria a edificação de um grande estaleiro na bacia do Sado, visando sobretudo a fabricação de navios. Em inícios da década de 1970 nasceria pois a Setenave, como que uma projecção da Lisnave na península setubalense da Mitrena. A demonstrá-lo está por exemplo o facto de, no Sado, a numeração das docas (20, 21, 22) assumir uma continuidade daquela da Margueira[5].

Assinalados os estaleiros da Margueira e da Mitrena, repectivamente nas bacias do Tejo e do Sado.
Foto de base: Google Earth.

É muito plausível que este projecto, pelo menos em ideia ou desejo teórico, fosse mais antigo do que normalmente se considera, sendo todavia extemporâneo ponderar-se aqui que o elo bipartido já pudesse antecipar uma lógica de grandes estaleiros-gémeos nas duas grandes bacias fluviais.

Certo é que o logótipo da Lisnave demonstra outra característica comum à dos melhores símbolos institucionais – a adaptabilidade, traduzível num *design* claro e objectivo, mas também ambíguo o suficiente para não se auto-limitar a determinado contexto.

Enfim, seja qual for o horizonte de abordagem, a resistência à torção e a conectividade são qualidades reconhecidas no sector, a começar num elo naval.

5 Mais tarde e noutro contexto, o sistema Hydrolift, pela sua natureza compacta de 3 docas (≈ sub-estaleiro), justificaria uma numeração autónoma, com base no prefixo 3. Relativamente às origens do referido sistema, cf. José Manuel G. CEREJEIRA, *Cinco Décadas da Engenharia Portuguesa em Projectos de Estaleiros Navais*, p.8 (consultável *online*).

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 20
Outubro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

A ENGENHARIA DE UM LOGÓTIPO DA INDÚSTRIA NAVAL – 2

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Estudo sobre o logótipo da empresa Lisnave – Estaleiros Navais de Lisboa SARL, de particular qualidade gráfica e semântica. Segunda parte.

Palavras-chave: Indústria naval, Lisnave, Margueira, Rocha do Conde de Óbidos, Mitrena.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Introdução

Nesta segunda parte do estudo sobre o logótipo da Lisnave, aborda-se o contexto histórico relativo aos antecedentes, à fundação e ao modo como o projecto se desenvolveu e afirmou a nível internacional, seguindo uma lógica inscrita e condensada no engenhoso elo[1].

Um sector de referência

Esta era uma iniciativa empresarial com objectivos comerciais, mas que também assumia a tentativa de reconstruir e dinamizar um sector identitário português, cujo definhamento era afinal um grande espelho colectivo.

Tal sentimento de decadência havia-se agravado com o acelerar do ritmo tecnológico a partir do século XIX, fazendo aumentar o distanciamento entre Portugal e outros países oceânicos, com os quais sempre se comparou, tomando justamente a capacidade naval como uma medida do estado genérico da economia.

1 A primeira parte do estudo foi publicada em *Octógono* n.19 / Setembro de 2025 – "A engenharia de um logótipo da indústria naval – 1". Do mesmo autor, além de outros textos publicados sobre o tema, v. os capítulos III-VIII de *Lisnave – Contributos para a História da Indústria Naval em Portugal*, 2001, pp.85-351; v. igualmente o conteúdo escrito do livro *Lisnave – uma jóia da Indústria Naval Portuguesa*, 2010 (no âmbito de um projecto com uma casa joalheira lusa que, em escala diametralmente oposta, também opera temas náuticos). Sobre a memória patrimonial, cf. *Octógono* n.18 / Agosto de 2025 – "O pórtico da Margueira e os bailados de ferro".

Pela Europa e nas Américas, ainda que a novidade ferroviária suscitasse enorme interesse e expectativa, o transporte marítimo reforçara o seu prestígio muito particular, pois um navio constituía uma efectiva parcela itinerante do respectivo país, expressando-o no mundo.

Naturalmente, o sector naval fora então revolucionado pela industrialização, quer através das motorizações, quer por costados metálicos que enformavam cascos de dimensões inéditas.

Inspirando outros domínios, as inovações náuticas logo foram adaptadas por exemplo a certas edificações civis que marcavam e distinguiam a imagem das principais cidades. Assim, concebendo-se um "casco" virado ao contrário e preenchendo o esqueleto metálico com vidro, obtinham-se monumentais galerias capazes de albergar e dar brilho às maiores exposições internacionais de ciência, tecnologia e arte. Com novas adaptações, o mesmo princípio colhido na indústria naval serviria também ao desenvolvimento dos arranha-céus.

Cada vez mais alto, literalmente: unindo-se dois cascos pelos bordos e cobrindo toda a estrutura com um tecido adequado, a injecção de um gás mais leve que o ar permitia que uma nave assim fechada e oblonga levantasse voo, tratando-se como é óbvio dos balões-dirigíveis.

E também cada vez mais fundo: se essa dupla-nave justaposta fosse revestida de placas metálicas, obtinha-se uma embarcação completamente selada e impermeável – a base fundamental do submarino.

No mais famoso dos submarinos, "projectado" por Júlio Verne, o respectivo capitão Nemo enumera os fornecedores: "A quilha foi forjada no Creusot[2]; o fuso da hélice na fábrica Pen & C.ª, de Londres; as chapas de folhas de aço do casco no estabelecimento de Leard, de Liverpool; a hélice em casa de Scott, de Glasgow; os reservatórios saíram da fábrica de Cail & C.ª, de Paris; a máquina foi fundida pela Krupp, na Prússia; o esporão saiu das oficinas de Motala, na Suécia; os instrumentos de precisão forneceu-mos a firma Hart & Irmãos, de Nova Iorque"[3].

Noutro livro de culto, o mesmo visionário da modernidade recorre novamente à indústria naval para antecipar grandes conquistas da Humanidade. No caso, um construtor de blindagens navais vê escalar a tradicional rivalidade com um fabricante de canhões para navios, quando este aposta ser capaz de produzir uma super-peça que disparará aos céus uma grande bala-habitáculo – o tiro de partida na corrida do Homem à Lua[4].

Demoraria décadas a concretizar-se, mas em todo o caso, entretanto, a indústria naval continuaria a inspirar os progressos mais espectaculares. Na transição do século XIX para o XX, as aeronaves ou aviões adoptavam e reinventavam vários fundamentos ancestrais da ciência e tecnologia náuticas.

2 Importante centro siderúrgico na região da Borgonha-Franco-Condado.
3 Júlio VERNE, *Vinte mil léguas submarinas*, cap.XIII.
4 IDEM, *Da Terra à Lua*, cap.X.

As geo-infraestruturas

Comparativamente, Portugal mantinha-se à margem desta dinâmica, não obstante algumas iniciativas que, todavia, não encontravam uma base sólida o bastante para se poderem enraizar e florescer.

Iam distantes os séculos XV e XVI, quando os navegadores lusos construiram a Globalização, de que são referências paradigmáticas Vasco da Gama (ligando directamente o Ocidente ao Oriente), Pedro Álvares Cabral (o primeiro a visitar quatro continentes) ou Fernão de Magalhães (o qual, por uma rota e depois por outra, visou assim "atar" o mundo no seu lado longínquo)[5].

Nesses tempos, e para além das tipologias mais celebrizadas, foram desenvolvidas e utilizadas diversas outras naves, caso das rápidas fustas, ou das pesadas naus taforeias, desenhadas para o transporte de cavalos.

Por responsabilidades próprias e externas, esse papel de vanguarda na indústria naval foi-se perdendo para outros países. Com frotas desactualizadas e reduzidas, Portugal tentava com elas ir geririndo o melhor possível as suas infraestruturas portuárias em vários continentes.

A precocidade da expansão lusa havia permitido o controle de pontos geo-estratégicos de especial valor, ainda que alguns fossem sendo abdicados ao longo dos últimos séculos. No último quartel do século XIX o país viu-se obrigado a ceder a foz do rio Congo, levando à actual descontinuidade do território angolano. Pela mesma época, no outro lado do continente tornava-se frenética a coacção britânica para obter a desembocadura portuária do rio Maputo, onde os portugueses realçavam a secular presença pelo nome do explorador quinhentista Lourenço Marques.

Se esta era a saída de Joanesburgo para o Índico, mais a norte um outro porto moçambicano também suscitava o interesse de Londres, agora por tratar-se da saída marítima da vizinha Rodésia, daí que o topónimo "Beira" fosse uma forma de afirmar a soberania portuguesa do lugar, evocando o título do príncipe herdeiro luso.

Ainda que Lisboa conservasse a titularidade dos ditos portos, teve contudo de os franquear aos aliados em condições subalternas, mesmo de quase-protectorado.

O metal chega a Lisboa

Mais tranquilo era o panorama na metrópole. Na margem sul do Tejo, em Cacilhas, o denominado "estaleiro do Sampaio" ilustrava uma indústria naval pitoresca, que tinha pouco de naval, e ainda menos de indústria.

5 Sobre esta questão cf. *Octógono* – n. avulso (7) / 24 de Dezembro de 2024 – "Vasco da Gama e o Nó do Mundo".

E não obstante, alguns focos de entusiasmo pareciam aspirar a mais, por exemplo quando a referida unidade em Cacilhas foi adquirida pela Parry & Son – uma companhia de imigrados britânicos responsável pela construção dos primeiros navios metálicos em Portugal (as duas docas secas subsistem em contexto museológico, albergando a fragata *D. Fernando II e Glória* e o submarino *NRP Barracuda*).

Mas a principal iniciativa verificou-se na margem norte do Tejo, com a inauguração em 1899 do estaleiro lisboeta da Rocha do Conde de Óbidos (no sopé do actual Museu Nacional de Arte Antiga). Tratava-se finalmente de um investimento público significativo, ainda que a produção ficasse muito aquém das necessidades do país, entretanto fustigado pelas sucessivas crises políticas e sociais que marcaram o final da Monarquia e o princípio da República.

O deflagrar da Primeira Grande Guerra demonstrava a máxima de que só era neutral quem podia, e Portugal não podia. Teve assim de forçar a entrada no conflito para obter um pequeno assento à mesa dos vencedores, de modo a salvaguardar os seus interesses no ultramar e na própria metrópole.

Sem navios capazes, Lisboa mendigou a uma contrariada Londres o transporte do Corpo Expedicionário Português, confirmando o quão profético fora D. Francisco de Almeida, o primeiro vice-rei da Índia que nos inícios do século XVI escrevera a D. Manuel as tão célebres palavras – "toda a nossa força seja no mar, porque se nele não formos poderosos, tudo será contra nós".

A Companhia

No pós-guerra e durante as décadas de 20 e 30 o panorama conheceria algumas melhorias, não por via de uma estratégia nacional e politicamente orientada, mas pela extraordinária expansão da Companhia União Fabril (CUF), devida sobretudo ao dinamismo *savvy* de Alfredo da Silva.

A diversificada CUF tornou-se num dos maiores conglomerados industriais europeus, fazendo do Barreiro o epicentro de uma larga cintura fabril na margem sul. As suas unidades exigiam uma constante necessidade de transportes navais, trazendo-se do ultramar as matérias-primas que, após transformação, eram reenviadas quer para as colónias, quer exportadas para outros países.

Neste contexto, em 1937 a CUF obtém a concessão do sub-aproveitado e desorganizado estaleiro da Rocha do Conde de Óbidos, combinando-o com uma pequena infraestrutura própria no Barreiro. Tal revelava-se contudo insuficiente, sendo necessário recorrer ao estrangeiro para adquirir novas embarcações ou reparar as existentes.

Também o próprio Estado se via obrigado ao mesmo expediente, encomendando a fornecedores internacionais grande parte das 69 embarcações com que pretendia mitigar as crónicas limitações da sua marinha mercante, incluindo ao nível do transporte de longo curso de passageiros.

Assim, era cada vez mais evidente a utilidade e mesmo a urgência de um grande estaleiro na bacia do Tejo, o que passou a constar dos investimentos estratégicos do I Plano de Fomento (1953-1958). Não obstante, existiam aqui interesses divergentes.

Uma primeira opção – o Samouco

Após uma espera invulgarmente demorada pelo regime jurídico, a CUF logo se candidata à edificação dessa infraestrutura, apresentando para tal várias opções de localização na margem sul, incluindo a praia da Margueira (em Cacilhas), vindo contudo o ministro da Marinha Américo Tomás a admitir a alternativa do Samouco, no concelho de Alcochete, sensivelmente na zona onde hoje assentam os pilares da ponte Vasco da Gama ao sair do rio para terra firme.

Contudo, o ministro fez também saber que, afinal, seria necessário esperar 12 a 15 anos para a iniciativa, entendendo que apenas então se iniciaria um novo ciclo de construções para a marinha mercante nacional.

A decisão foi recebida com perplexidade por várias razões: o próprio Estado reconhecera que as 69 embarcações construídas sob o seu próprio patrocínio eram insuficientes; mesmo estas iriam necessitar entretanto de manutenção e reparação; continuava a não existir pelo menos uma grande doca, levando por exemplo o paquete luso *Vera Cruz*, construído na Bélgica, a ter de ir reparar em Cádis, ferindo o "brio nacional"; permanecia a saturação do estaleiro da Rocha, que ia operando sempre numa espécie de limbo devido às recorrentes promessas e hesitações quanto a uma nova infraestrutura; não se atendia às necessidades do sector privado, a começar pela liderante CUF e das inúmeras empresas dela dependentes, com óbvio prejuízo para a economia nacional.

Segundo o condicionamento industrial em vigor, a CUF não podia simplesmente lançar-se a um projecto dessa envergadura sem a necessária autorização e enquadramento estratégico por parte do Estado.

Não obstante avançou-se com um estudo e ante-projecto, esperando assim a CUF criar uma dinâmica favorável à aprovação do empreendimento.

Suscitando dúvidas na própria Companhia, o oneroso estaleiro no Samouco era proposto com três docas de construção e outras tantas para reparação, acabando todavia rejeitado com argumentos ainda mais inesperados, relativos agora à Base Aérea do Montijo.

Na origem da questão estava a discordância quanto a um grande estaleiro comercial de uma poderosa companhia privada poder vir a ditar as regras de circulação entre o Tejo e o Atlântico, onde deveriam ter primazia operativa os navios militares que já ancoravam no Alfeite, junto a Cacilhas.

Decidida a não perder mais tempo com a expectativa, a Companhia União Fabril iria tentar suprir a sua falta de navios com recurso ao estrangeiro e aos meios já existentes em Portugal, sobretudo o estaleiro lisboeta da Rocha (que a CUF continuava a gerir por concessão).

Não levou portanto a sério quando, em 1958, o o governo voltou a inscrever um grande estaleiro naval no Tejo, agora no âmbito do II Plano de Fomento (1959-1964).

Os civis industrialistas

Todavia panorama mudava agora significativamente, com uma reorientação política e económica no sentido da internacionalização do país, onde um grande estaleiro era uma ferramenta e um símbolo de primeira grandeza.

Isso reflectiu-se na reconfiguração político-institucional levada a cabo ainda em 1958. Por um lado, Américo Tomás é afastado do Ministério da Marinha ao ser nomeado vencedor das eleições presidenciais a realizar nesse ano, ao mesmo templo que uma remodelação governamental traz ao poder novos protagonistas nas pastas das Comunicações e da Economia.

A primeira é então assumida por Carlos Ribeiro, com autoridade reforçada para fazer frente e se impor ao Ministério da Marinha, no qual predominavam graduados da Armada com domínio sobre as todas as questões navais, fossem militares ou civis.

Note-se que a finalizar o ano de 1958 a Armada até recebera um sinal positivo quando as instalações do Alfeite foram elevadas ao estatuto de Base Naval.

Contudo, e com alguma razão, o "Almirantado" luso começava a desconfiar que tal distinção poderia resumir-se a mero apaziguamento compensatório, e que a sua autoridade efectiva até sairia diminuída.

Este era mais um episódio do omnipresente conflito de interesses com um Ministério das Comunicações que, numa perspectiva civil, tinha por função definir e gerir a estratégia nacional em matéria de transportes, fossem de passageiros ou de mercadorias[6].

À medida que na Europa ocidental a paz parecia consolidada e até reforçada entre inimigos históricos (especialmente França e Alemanha), o dinamismo comercial suscitado pela reconstrução faz prevalecer o domínio civil, sendo a prosperidade económica vista visto como uma poderosa "arma" face ao bloco de Leste, no contexto mais lato da Guerra Fria.

6 A difícil relação entre os sectores militar e civil também se verificava na gestão do sector ferroviário (não por acaso, a Manutenção Militar foi instalada no "Entroncamento" do sistema ferroviário português). Trata-se de uma questão aliás transversal aos diversos países – por exemplo, nos EUA as auto-estradas, pontes e viadutos aparentemente civis obedecem a padronizações militares, permitindo a fácil movimentação de veículos-lançadores de ICBM, caso as instalações fixas fiquem comprometidas.

Tal panorama reflectia-se também num Portugal desejoso de maior participação internacional, e com esse objectivo a reformulação governamental de 1958, além de atribuir a pasta das Comunicações a Carlos Ribeiro, fez também nomear José Ferreira Dias como novo ministro da Economia.

Ferreira Dias tinha uma perspectiva realista e até crua quanto ao estado do país, conforme deixou claro nas suas *Linhas de Rumo*: "Num compêndio de Geografia usado em escolas estrangeiras vi há anos classificada como abaixo de medíocre a situação económica portuguesa; e outros livros haverá no mesmo gosto. Não me irritei; apenas me entristeci, porque reconheci uma triste realidade. […] Depois de feito o esboço, claro e rude, do que somos e onde estamos, depois de se medir com ansiedade o declive da encosta a subir, espera-se a pergunta sobre qual o meio que vai servir-nos como nova alavanca de Arquimedes, para mover o mundo quase estático da nossa economia. E a resposta paira no ar como vapor que aos poucos se condensa: a indústria"[7].

Esta deveria ser a resposta para o efectivo desenvolvimento nacional e respectiva integração nos mercados europeus, olhando assim também para cá do horizonte ultramarino.

Quando, sobretudo por iniciativa escandinava, surgiu a ideia de constituir uma associação de livre comércio entre países europeus periféricos, Ferreira Dias fez disso uma prioridade da sua agenda ministerial, conseguindo que Portugal integrasse a fundação da EFTA, cujo tratado foi assinado em 1960 em Estocolmo, onde ficou a sede da organização.

Tratava-se de não perder o ritmo para o coração económico europeu, sobretudo a França, a Itália, os Países Baixos e a reemergente Alemanha, países estes que, depois de se terem associado sob a égide "do Carvão e do Aço", tinham formado há pouco a CEE, ilustrando bem o papel central da indústria para o desenvolvimento e prosperidade do Velho Continente.

Neste panorama ganhava ainda mais importância o pretendido mas adiado grande estaleiro no Tejo, que materializaria a privilegiada posição geo-estratégica do país e do estuário do Tejo em particular, na encruzilhada das florescentes rotas mundiais que ligavam Europa, África, Américas e Oriente (via Suez e Cabo).

Contudo, perante o atraso tecnológico da indústria naval portuguesa, admitia-se a utilidade de integrar parcerias estrangeiras, ainda que mantendo o centro de decisão em mãos nacionais.

Em face do exposto, poder-se-ia pensar que o governo português tomasse a iniciativa de contactar por exemplo o congénere britânico ou o sueco, seus parceiros na EFTA e onde existiam importantes empresas do sector marítimo. Recaindo na Suécia, esses contactos de facto existiriam, mas na sequência de acontecimentos que se precipitaram de modo peculiar.

7 José Ferreira DIAS, *Linhas de Rumo*, tomo I, ed. Banco de Portugal, Lisboa, 1988, pp.71, 89.

O privilégio geográfico de Lisboa

Em Angola, durante pesquisas no domínio dos minérios, prospectores suecos tomam por casualidade conhecimento das intenções governamentais em abrir um concurso para um estaleiro no Tejo, fazendo chegar a notícia aos compatriotas dos estaleiros navais da Eriksberg (em Gotemburgo) e da Kockums (em Malmö).

Ao contrário da capital Estocolmo (na costa báltico-interior), aquelas cidades estavam orientadas para a economia atlântica, cujo grande centro era o porto neerlandês de Roterdão, mais a sul. Aproveitando o raro privilégio das suas águas profundas, este porto assumiu tal importância que, por exemplo, passaria a garantir aos Países Baixos um contínuo saldo comercial positivo com a Alemanha.

Roterdão constituía já a principal porta europeia de entrada e saída de mercadorias, e ainda mais com a progressiva importância do petróleo na economia ocidental, alimentando o crescimento do pós-guerra. Assim, naquele porto também se instalaram refinarias (destacando-se as da anglo-neerlandesa Shell), que transformavam o crude em combustíveis, depois distribuídos por via terrestre nos maiores centros urbanos e industriais do Velho Continente.

Quanto aos petroleiros que primeiramente haviam trazido as naftas, os longos trajectos exigiam frequentes trabalhos quer de reparação, quer da manutenção necessária aos contratos de seguro.

Uma vez descarregado o crude na refinaria, um petroleiro teria de retroceder e manter-se no mar alguns dias, garantindo a dissipação de eventuais gases acumulados no tanque. Só então poderia entrar com segurança num estaleiro, onde era constante o recurso a equipamentos de corte, de solda e de outros com óbvios riscos de explosão.

Caso um armador/transportador optasse por um estaleiro local nos Países Baixos (Roterdão, Schiedam, Amesterdão), bastaria lançar âncoras ao largo e esperar os dias necessários para garantir a referida dissipação.

Outra opção frequente, de acordo com a disponibilidade e preços de ocupação das docas, era utilizar esses dias de espera para rumar à Escandinávia, chegando aí entretanto já com a desgasificação assegurada e podendo entrar directamente num estaleiro.

Num caso como noutro, estivessem os petroleiros fundeados nas águas neerlandeses ou em viagens relativamente curtas à Escandinávia, a desgasificação implicava sempre um "desperdício" de preciosos dias naqueles mares.

É neste contexto que a abertura de um estaleiro em Lisboa constituía uma alternativa relevante pois, uma vez descarregado o crude nas refinarias de Roterdão, um navio podia rumar logo para sul e, já desgasificado, fazer escala técnica para manutenção ou reparação na infraestrutura do Tejo,

prosseguindo depois viagem com naturalidade e eficiência, fosse para o Médio Oriente via Mediterrâneo/Suez, fosse para um produtor africano (como a Nigéria), ou da América do Sul (destacando-se a Venezuela). Isto para não falar da velha Rota do Cabo, no caso de navios cujo porte excedesse as limitações do Suez (canal que também fechava episodicamente, por motivos de obras ou por razões político-militares).

Suecos chegam ao Tejo

Percebendo imediatamente as implicações, e não obstante a rivalidade que mantinham entre si, os estaleiros suecos da Eriksberg e da Kockums concordaram em antecipar-se a outros interessados, contactando as autoridades portuguesas no sentido de integrarem o projecto, oferecendo investimento e *know-how* e tomando em contrapartida uma parcela dos lucros, ao mesmo tempo que na Suécia natal se reforçaria ainda mais construção naval em detrimento do sector de reparação e manutenção (o qual exigia os mencionados constrangimentos quanto à entrada de petroleiros nas docas).

A Lisboa chegam então Bengt Haak e Nils Eckerbom. Sabendo que a localização exacta do futuro estaleiro estava ainda em aberto, alugam um helicóptero e sobrevoam a bacia do Tejo, concordando que, para uma grande unidade, a melhor opção era nitidamente a da praia da Margueira, em Cacilhas.

Foi portanto o rumo dos acontecimentos que levou os governos português e sueco ao acerto de agulhas, sendo a operação daqueles dois escandinavos em Portugal facilitada por vias oficiais e sobretudo oficiosas. Deste modo, e não obstante uma resistência inicial, os funcionários da administração portuária perceberam ter mesmo de ceder, por 24 horas, os estudos, relatórios e plantas hidrográficas do Tejo. Lembrando os tempos da Segunda Guerra Mundial, quando Lisboa era capital da espionagem, foi assim que dois suecos carregaram a documentação num carro e, após adquirir todos os rolos fotográficos que puderam, passaram a noite num hotel do Estoril a registar as folhas de material supostamente classificado.

Os dados assim recolhidos puderam ser melhor analisados na Suécia, confirmando-se em termos gerais a viabilidade do empreendimento naquele lugar do concelho de Almada, vindo o desenho geral do estaleiro a ser confiado a Erik Häggstrom – um experiente antigo director da Eriksberg, parcialmente formado nos Estados Unidos. Para além dos espaços oficinais e outros de apoio, na base desse *layout* estavam duas docas secas para reparação e manutenção de navios até 70.000 toneladas/dwt.

Considerando os anteriores impasses e delongas, que tinham levado inclusivamente à desistência da CUF, era embaraçante para o "brio nacional" o modo expedito como os suecos chegaram, viram, foram, planearam e ficaram a aguardar, expectantes.

De realçar que este *blitz* nórdico tivera a deliberada cobertura em Portugal dos ministérios da Economia e das Comunicações, que assim contornavam resistências internas e aceleravam um projecto que, além da dinamização do sector naval, multiplicaria os benefícios noutras áreas, como a siderurgia ou a metalomecânica.

Sob comando luso

A questão do grande estaleiro vinha mais uma vez demonstrar o modo tantas vezes divergente como decorria a governação do Estado Novo, neste caso opondo, de uma parte, um entusiasmado sector "civil" e cosmopolita, e noutra uma reservada Marinha militar. Se a esta já não agradava a preeminência de uma grande unidade comercial, pior ficou quando viu confirmado que esse estaleiro ficaria na Margueira, bem junto à base naval do Alfeite e impedindo-lhe um eventual alargamento, demonstrando como a elevação formal de Américo Tomás não equivalia a uma efectiva promoção da Armada nestes jogos económico-diplomáticos[8].

Por seu turno, manobrando estratégias e tácticas em favor de uma iniciativa considerada prioritária e dinamizadora, os ministérios da Economia e das Comunicações apostavam decididamente no estaleiro, necessitando agora de "domesticar" os suecos, enquadrando-os sob uma liderança empresarial portuguesa que aproveitasse aquele *know-how* para desenvolver no país competências próprias.

Para evitar uma colonização escandinava da incipiente indústria naval lusa, o país tinha na gigante Companhia União Fabril a entidade perfeita para assumir o comando de um projecto que se queria multiplicador na economia. Procurou-se então convencer Manuel de Mello, genro e sucessor de Alfredo da Silva na direcção da CUF, de que o processo decorreria efectivamente, existindo todavia questões fundamentais a definir. Assim, com uma cultura muito própria e habituada à sua quase auto-suficiência, a CUF pretendia na verdade um grande estaleiro próprio, hesitando a embarcar nalgum tipo de partilha directiva, para mais com estrangeiros com outras prioridades, e que por isso suscitavam certa desconfiança[9].

De facto, enquanto a CUF visava sobretudo a construção de navios, os suecos por seu turno já tinham interesses nesse sector, desejando antes que um futuro estaleiro no Tejo desse prioridade à grande reparação naval, aproveitando a vantagem geográfica quanto ao acima mencionado processo que envolvia a desgasificação dos petroleiros.

8 Dificultando a coexistência naquela zona ribeirinha de Cacilhas, note-se que a base naval fica na parte interior, pelo que as entradas e saídas dos navios militares ver-se-iam directamente condicionadas pelo tráfego das embarcações gigantes e de rebocadores no vizinho estaleiro.

9 A CUF constituía uma espécie de município ou mesmo uma pequena região autónoma. Por exemplo, no emblema do Clube União Fabril, ainda hoje existente, a roda dentada na parte posterior do escudo forma a sugestão dos castelos que coroam as armas dos municípios portugueses.

Para resolver o impasse, Nils Eckerbom regressa a Lisboa para assegurar a Manuel de Mello, por um lado, a disponibilidade para aceitar uma parceria que de algum modo desse a liderança aos portugueses, na condição de ser respeitada a importância dos escandinavos.

Por seu turno, quanto à dicotomia reparação/construção naval, vingou o argumento nórdico de que esta última vertente era mais complexa, exigindo uma formação longa e capacidades técnicas e organizativas que Portugal de momento não possuía.

Concordou-se portanto num plano em duas fases, primeiramente dirigido para a reparação, mas introduzindo já uma valência construtiva, que a prazo e com o apoio formativo sueco deveria evoluir para uma produção sistemática de navios a baptizar.

O *layout* de Häggstrom foi assim revisto no sentido de contemplar uma terceira doca, esta dedicada à construção naval, ainda que apenas a edificar numa fase posterior.

Apesar de reservas, dúvidas, e mesmo desconfianças, a CUF aceitaria este entendimento por várias razões: a disposição governamental era agora outra; a parceria internacional seria liderada pela Companhia; os sócios estrangeiros participariam no investimento (sendo que lembrar que o anterior projecto para o Samouco não reunira o consenso na própria CUF devido aos elevados custos); mesmo que os suecos viessem afinal a condicionar ou mesmo limitar a transferência de *know-how* ao nível da construção, tal poderia ser compensado pelo reforço do estaleiro lisboeta da Rocha do Conde de Óbidos, cuja concessão era mantida pela CUF.

Note-se que este modesto estaleiro da Rocha possuía contudo as dimensões suficientes para o fabrico de navios militares, incluindo as fragatas que os Estados Unidos exigiam a Portugal no âmbito da NATO.

Via-se aqui uma oportunidade autónoma para a construção naval, inclusivamente para implementar uma sala de projecto que, embora condicionada pelos desenhos originais adquiridos aos EUA, desenvolveria competências próprias ao delinear as adaptações que a Marinha Portuguesa viesse a requerer.

Perspectivando a encomenda das fragatas na Rocha, a CUF esperava também alavancar a grande construção naval na Margueira, fazendo aqui edificar a doca especializada que por ora permaneceria em *stand by*.

É nesta delicada balança de interesses que a Companhia União Fabril entra no projecto a que se deu o nome de Lisnave – Estaleiros Navais de Lisboa SARL, cuja formalização ocorreu em Setembro de 1961.

A estrutura organizativa da Lisnave – parte portuguesa

Dando cumprimento ao acordo entre portugueses e suecos, para o consórcio foi desenhada uma engenharia jurídica com uma orientação clara, mas cheia de subtilezas.

À liderante parte lusa correspondiam 49% do capital, e para além de participações menores e mesmo simbólicas, destacava-se naturalmente a Companhia União Fabril, agora gerida pelo filho mais velho de Manuel de Mello, nomeadamente Jorge de Mello. A este caberia administrar a gigante CUF "tradicional", com a sua vasta rede de indústrias, ao passo que o irmão mais novo, José de Mello, se responsabilizaria pela emergente aposta no sector marítimo, que no seio da Companhia ganhou um estatuto próprio.

Expressando essa autonomia, a participação da CUF na Lisnave é feita através da Navalis, uma empresa provisória que, enquanto a Lisnave não tivesse "corpo", se encarregaria do lançamento da construção do grande estaleiro e assumiria a gestão da unidade na Rocha do Conde de Óbidos.

Em breve tudo convergiria na Lisnave, sendo extinta a transitória Navalis (jogando com a palavra "naval", o nome desta empresa sugeria também uma inversão das sílabas da "Lisnave", denotando a sua natureza efémera).

A estrutura organizativa da Lisnave – parte sueca (e neerlandesa)

Por seu turno, os estaleiros da Eriksberg e da Kockums dividiriam entre si outros 49%, levando a que neste consórcio luso-sueco existisse uma paridade formal ou teórica entre os dois blocos

Os 2% remanescentes, e que eram o fiel da balança, seriam detidos pelo Banco Fonsecas, Santos & Vianna, a quem caberia decidir algum eventual conflito na parceria. Tratava-se de uma entidade que se destacava pela solidez e perícia diplomática dentro e fora de fronteiras, tendo um historial de colaboração com o Estado, quer antes quer depois de 1926[10].

Sem ingenuidades, os suecos tomavam em conta o contexto português da altura, reconhecendo tacitamente que nalguma divergência séria a balança teria tendência para oscilar em benefício do lado luso da sociedade.

Ou seja, é nas entrelinhas que se encontra a liderança *de facto* da Companhia União Fabril, o que era desde logo era compreendido e assumido pelos nórdicos, tais as vantagens que antecipavam neste empreendimento. Na verdade, o potencial era de tal ordem que aceitariam ainda subdividir a sua quota original de 49% com parceiros neerlandeses.

10 Sobre essa entidade ver a correspondente entrada no arquivo histórico do BdP: https://www.bportugal.pt/arquivo/details?id=18178

Esta inesperada entrada resultou de um diferendo comercial que se tornara quase um incidente diplomático, nomeadamente quando uma empresa pesqueira portuguesa reclamava nos Países Baixos a falta de estabilidade em navios aí construídos. Fosse por genuíno apoio ou por ver aí uma oportunidade (ou ambas as alternativas), o governo português foi assertivo na defesa da empresa compatriota, e com o suporte do discreto mas influente António Spencer Vieira foi engendrada uma solução que passou pela substituição das embarcações, podendo em troca os neerlandeses integrar o promissor consórcio da Margueira. Juntar-se-iam desta forma os estaleiros da NDSM de Amesterdão e do Wilton-Fijenoord de Shiedam, integrando-se posteriormente o RDM de Roterdão[11].

Win-win, win-win

A integração neerlandesa na quota sueca parecerá um acordo estranho e mesmo desproporcionado, mas na verdade constituiu uma solução imaginativa com vantagens para todas as partes.

Para o governo português era uma forma de ampliar a internacionalização do país, algo que se percebia ser cada vez mais necessário quando entretanto principiou a guerra colonial. Também importante, o facto dos Países Baixos integrarem a CEE permitiria a Portugal alargar a sua esfera de interesses.

Especialmente para Ferreira Dias eram tudo ganhos de causa, pois via reforçada a colaboração internacional em Lisboa sem comprometer a feição lusa do empreendimento, cuja importância e amplitude deveria ir crescendo à medida em que se (re)ganhassem competências técnicas no campo da indústria naval.

Na perspectiva da CUF, e uma vez que a (liderante) quota portuguesa era intocável, esta entrada neerlandesa era aceitável, fazendo-se à custa da percentagem escandinava, que viu assim mais diluída a sua força na sociedade. São constantes estes subtis fios de rivalidade que tecem a diplomacia económica e empresarial. Aliás, mesmo os próprios representantes das suecas Eriksberg e Kockums discutiram entre si, e em termos pouco amigáveis, qual o estaleiro que deveria surgir em primeiro lugar na documentação.

Paradoxalmente, os suecos (mais construtores navais que reparadores) admitiram com facilidade o ingresso dos neerlandeses (mais reparadores do que construtores), vendo nisso uma forma de manter o novo estaleiro vocacionado para a reparação naval, a despeito das intenções portuguesas. Em simultâneo, os escandinavos impuseram o reconhecimento da sua liderança aos recém-chegados neerlandeses (de facto, a quota estrangeira de 49% era informalmente simplificada como "dos suecos").

11 Utiliza-se o termo "neerlandeses", embora fosse aceitável o designativo de "holandeses", considerando o âmbito regional das ditas localidades e respectivos estaleiros.

Por seu turno, quer portugueses quer suecos reconheciam nos neerlandeses uma mais-valia especialmente valiosa para a infraestrutura a levantar na Margueira, onde seria necessário logo à partida conquistar às águas um terreno significativo para a construção do estaleiro (c. de 200.000 m^2). E na verdade os parceiros agora chegados traziam o moderno *know-how* de um laboratório de Delft, que actualizava a experiência secular de um país grandemente tomado ao mar.

Finalmente, o grande empreendimento no Tejo era também da maior importância para os estaleiros neerlandeses, que mantinham uma estreita comunicação com as refinarias do porto de Roterdão e com as grandes petrolíferas, em particular a anglo-neerlandesa Shell, uma das famosas "sete irmãs", junto com a Exxon (Esso), Mobil, Gulf, Texaco, Chevron (Socal) e BP – as gigantes do sector.

Em 1960 a Exxon anunciara a sua estratégia para fazer crescer o mercado petrolífero, no que seria acompanhada pelas outras "irmãs", apostando-se numa baixa de preços, no aumento de produção e na diversificação das fontes de crude. Neste contexto, a Shell projectou investimentos assinaláveis nos territórios caribenho-neerlandeses ao largo da América do Sul, destacando-se um grande entreposto petrolífero em Curaçau.

Todo este novo horizonte global obrigava a novas embarcações e à reparação/manutenção das que já circulavam, requerendo-se pois mais e maiores estaleiros. Os existentes nos Países Baixos não chegariam para as encomendas, e por isso uma grande unidade no Tejo não era necessariamente uma ameaça, mas antes um parceiro ideal numa geografia perfeita.

A Lisnave nasceu portanto de uma convergência de interesses que pôde sobrepor-se às várias rivalidades que se cruzavam – entre os Ministérios da Economia e das Comunicações por um lado, e o da Marinha por outro; entre a Armada e a CUF; entre portugueses e suecos; entre os suecos da Eriksberg de Gotemburgo e os da Kockums de Malmö; entre suecos e neerlandeses; entre a EFTA e a CEE...

Na base de tudo estava uma grande empresa naval onde se congregavam uma parte lusa desejosa de recuperar os pergaminhos no sector marítimo, e uma estrangeira actualizada, disposta a colaborar mas sem perder influência e ganhos.

Em suma, tratando-se de um projecto cooperativo, a parte lusa deveria contudo ser prevalecente, pois tinha-se este sector como indispensável e estratégico num país marítimo como Portugal[12]. Neste panorama, o governo aceitaria isentar a Lisnave das taxas de importação de todos os materiais e equipamentos que tivessem de ser adquiridos no estrangeiro, vindo ainda a declarar a Margueira como "zona franca", o que se traduzia numa atractiva dispensa de taxas portuárias, assim motivando os armadores internacionais a trazerem os seus navios ao Tejo.

12 O mesmo verificava-se na vizinha Espanha, onde se procurava valorizar os estaleiros andaluzes e cantábricos.

Já ao nível interno da própria sociedade empresarial, foi consensualmente eleita uma administração liderada por José de Mello, representante deste novo e autonomizado ramo naval da CUF.

Confirmava-se portanto que a Lisnave teria um centro de decisão português, enquanto a paridade percentual traduzia-se ao nível operativo, em concreto pela nomeação de dois directores-gerais: um português e outro sueco, abrangendo áreas distintas.

Gestão executiva partilhada – o director-geral português

Assim, a parte administrativa e organizacional coube a João Rocheta, que logo começou a reunir informação para determinar as futuras necessidades da grande infraestrutura na Margueira, ao mesmo tempo que reformulava o estaleiro da Rocha do Conde de Óbidos, que até aqui viera mantendo uma actividade incaracterística, fruto das sistemáticas hesitações quanto à indústria naval no Tejo.

Existia agora uma ideia mais clara e estratégica, inclusivamente com a expectativa de se construirem fragatas militares na Rocha, ao mesmo tempo que aí prosseguiriam trabalhos de pequena-média escala no domínio da marinha mercante.

Neste estaleiro o director-geral luso começou por objectivar critérios e medir os processos, obtendo indicadores péssimos ao nível da eficácia e eficiência dos desempenhos.

Por exemplo, existindo na Rocha várias docas a operar em simultâneo, era normal e necessário que os mesmos operários se movimentassem para trabalhar em diferentes embarcações, sendo suposto encontrarem em cada doca as respectivas tarefas e ferramentas atribuídas, o que raramente se verificava.

O panorama revelava-se tão mau que até mesmo a doca de destino era para muitos incerta, resultando de tudo isso que apenas 40% do tempo fosse empregue em trabalho efectivo, nalguns casos reduzindo-se mesmo para valores na ordem dos 7%. Um dos problemas residia no analfabetismo de parte do operariado, que simplesmente não sabia orientar-se e recebia instruções anárquicas.

Na Rocha foi então empreendida uma reforma profunda, ministrando-se instrução básica e escolar para esses trabalhadores e formação intermédia para outros. Foram igualmente revistas as metodologias e afinado um modelo de organização laboral que serviu de protótipo para aquele a implementar depois na Margueira, quando este estaleiro estivesse pronto.

Gestão executiva partilhada – o director-geeral sueco

Justamente, no outro lado do Tejo os trabalhos de construção iriam principiar sob a orientação do outro director-geral, a indicar pelos sócios estrangeiros, e ao qual caberiam em geral todas as responsabilidades técnicas pela infraestrutura.

Os escandinavos tinham precedência nesta nomeação, movendo-se contudo os neerlandeses para influenciar a escolha do nome, uma vez que já traziam do Norte da Europa uma excelente impressão de um engenheiro sueco do Grupo Broström – uma espécie de "pequena CUF" de Gotemburgo, dedicada ao sector naval e que tinha o estaleiro da Eriksberg como um dos seus activos.

Era um tal de Thorsten Andersson, nascido em 1926 e formado na Universidade Técnica de Chalmers, em Gotemburgo[13]. No início da década de 60 andava portanto pelos 35 anos, destacando-se por uma invulgar rapidez e objectividade na resolução de problemas, sem condescender ou perder tempo com sub-textos.

Isso garantia aos neerlandeses não apenas a assertividade desejável, mas também a isenção necessária, satisfazendo igualmente os suecos que, através da nomeação de um compatriota, viam reconhecida a liderança da quota estrangeira da sociedade.

Também a contraparte lusa ficou agradada por ter de lidar com alguém que prometia competência sem todavia demonstrar um certo complexo nórdico de superioridade ou sobranceria condescendente.

Andersson vinha ocupar um posto de particular sensibilidade, pois representava precisamente o *know-how* técnico muito específico e actualizado de que sector carecia em Portugal.

Matéria-prima nacional

Contudo, não obstante a importância dos parceiros internacionais, e muito em particular da figura de Thorsten Andersson, deve ser notado que em Portugal existiam competências sólidas no âmbito da engenharia, devidas em parte à reforma do IST por Duarte Pacheco, ainda na década de 1920. Tal será absolutamente determinante para o sucesso da empresa.

Explorando o efeito mobilizador e dinamizador da Lisnave, e contando com a mais-valia já existente no país, a multifacetada CUF criaria a Profabril, dedicada aos estudos e projectos, sendo neste âmbito que é indicado para a Margueira Álvaro Barreto – um promissor engenheiro dez anos mais novo que o director-geral sueco.

Tratava-se do nome mais visível de uma nova geração de engenheiros lusos, que encontravam neste empreendimento uma oportunidade inédita para demonstrar a sua capacidade e fazer da Lisnave um centro de vanguarda, que a prazo, se reflectiria positivamente noutros sectores de actividade em Portugal.

13 Sobre Andersson, alguns dados biográficos úteis encontram-se disponíveis em: https://sv.wikipedia.org/wiki/Thorsten_Andersson_(civilingenj%C3%B6r)

Working on the fly

Neste panorama, o grande estaleiro começou a ser construído seguindo na essência o plano original de Häggstrom, com duas docas secas dispostas em paralelo e vocacionadas para a reparação naval (docas n.11 e 12). Para mais tarde ficava a doca acrescentada para a construção naval (n.10), todavia já com o terreno definido[14].

Os trabalhos decorreram em circunstâncias históricas peculiares, com sucessivas revisões em alta quanto às futuras dimensões dos petroleiros. Depressa teve de ser reequacionada a capacidade original de 70.000 dwt para cada doca de reparação. A n.12 evoluiu para navios até 100.000 dwt, enquanto a n.11, crescendo primeiro também para as 100.000, aumentou seguidamente para as 200.000 dwt. E não ficaria por aqui.

De facto, após uma informação ocasional por parte de um armador de passagem na ilha da Madeira, Thorsten Andersson foi incumbido de confirmar o surgimento de navios de 300.000 dwt.

Mais uma vez foi necessário reequacionar todos os planos, garantindo ao mesmo tempo a estabilidade do terreno conquistado às águas. Ilustrando a complexidade envolvida, é de notar que cada doca possui redes especiais de fixação, muralhas de betão e metal, sistemas de drenagem quer a nível superior quer em profundidade, etc. Ou seja, não se tratava simplesmente de alargar um buraco rectangular, mas de rever sistemas complexos, com as respectivas interacções entre estruturas fixas, equipamentos mecânicos, tubagens, cablagens eléctricas, bombas submersíveis...

Este aumento da doca n.11 para as 300..000 dwt viu-se possibilitado pelas intensas chuvas de finais de 1965, que tinham obrigado a uma providencial suspensão dos trabalhos. Ainda assim, um dos segmentos estava já definitivamente construído, pelo que foi necessário adaptar o restante e reinventar a própria doca, tornando-a a única assimétrica do mundo, para a qual foi estabelecido um protocolo específico para a respectiva entrada e saída de navios. Finalmente, o posicionamento de uma comporta de 500 toneladas permitiu encerrar os 18.900 m^2 desta doca.

Ainda que hoje quase esquecida, a doca n.11 constituiu um dos grandes feitos da engenharia naval do século XX, distinguindo os nomes de Álvaro Barreto (coordenador da construção civil) e muito particularmente de Thorsten Ansdersson, ficando lendária a sua capacidade de tomar decisões *on the fly*, i.e. a faculdade de, sob grande pressão, desenvolver soluções simultaneamente rápidas, criativas e funcionais.

O que parecia complicado ou mesmo impossível, o sueco fazia acreditar ser viável, e concretizava.

14 Sobre a planta e lógica operativa do estaleiro da Margueira, v. a infografia em *Octógono* n.18 / Agosto de 2025 – "O pórtico da Margueira e os bailados de ferro", p.5.

A lenda nórdica

No ano 2000 foi possível entrevistar o Eng. Álvaro Barreto sobre a construção da Lisnave, enquanto estaleiro mas também enquanto conceito. Ao ser questionado sobre Thorsten Andersson, impressionou o modo assertivo como logo realçou a genialidade do sueco, sob cuja supervisão o português por exemplo passara muitas horas num pequeno barco fazendo medições de pormenor ao largo de Cacilhas, que permitiriam optimizar os trajectos e circuitos de navegação na zona do grande estaleiro e respectivas docas[15].

Multiplicam-se os exemplos do desembaraço de Andersson, incluindo o modo como solucionou a necessidade urgente de escritórios na Margueira. Para o efeito recorreu a um navio adquirido para serviço complementar, mandando cortar-lhe a agora supérflua torre de comando e transferindo-a para a margem, obtendo-se em tempo recorde um edifício administrativo provisório mas de condições dignas (e apropriadamente originais), enquanto se procedia à edificação das instalações definitivas.

De certo modo, Andersson tornou-se ele próprio a principal mais-valia da parte sueco-neerlandesa para o empreendimento.

Dizia-se que o sueco podia agir com tal desenvoltura porque em Portugal um estaleiro desta natureza era absoluta novidade, ao passo que na Suécia natal o engenheiro teria ficado enredado em infinitos regulamentos que o impediriam de se adaptar a circunstâncias inéditas, pois nunca este sector assistira a tais movimentações, em velocidade e escala.

Em Portugal soube-se pois tirar proveito do que na História Económica se apelidam de "vantagens do atraso", i.e. aproveitar e adaptar experiências já consolidadas para responder com maior facilidade a um novo contexto, vindo a ultrapassar-se os que antes estavam na dianteira.

As hidras dos oceanos celeste e terreno

Por curiosidade, na mesma altura mas no lado oposto do Atlântico, um outro engenheiro imigrado revolucionava métodos num país onde o conhecimento em determinadas matérias era ainda limitado. Tratava-se de Werner von Braun, que dava contributos importantes para que os Estados Unidos progredissem no programa balístico e dos foguetões espaciais. No estaleiro da NASA o alemão impressionava pela capacidade em resolver sucessivos problemas, sendo que cada avanço logo esbarrava em novos obstáculos também a desentrelaçar.

15 Este pormenor faz lembrar o já sénior Gago Coutinho, o qual, prestigiado e no topo da carreira, ainda se considerava sobretudo um "tenente", i.e. realçando o seu gosto em materializar os projectos, não desconsiderando tarefas que outros poderiam ter por menores.

Hidra semelhante era combatida por Thorsten Andersson no rio Tejo, e se no domínio da agilidade técnica é possível estabelecer paralelismos entre os dois engenheiros-imigrantes, já no campo pessoal eram figuras manifestamente opostas. Um dos aspectos que os diferenciava residia na imagem que projectavam de si próprios, com o sorridente von Braun captando simpatias e percebendo sempre onde estavam as câmaras fotográficas ou de filmar. São por exemplo famosas as imagens do alemão-amável a guiar o presidente Kennedy numa visita aos estaleiros da Florida.

Já o sueco quase se auto-excluiu das centenas de positivos e negativos que ilustram a construção e primeiros anos da actividade na Margueira. Para uma edição historiográfica sobre a Lisnave, uma das raras fotos é paradigmática e simbólica a vários níveis, reportando a visita às obras da Margueira por parte dos ministros Carlos Ribeiro (Comunicações) e José Ferreira Dias (Economia) – como acima referido, figuras essenciais no lançamento do projecto. Encontram-se naturalmente na primeira linha da comitiva, que termina bem ao fundo com o distante, pensativo e maçado director-geral para a área técnica (ou seja, o responsável por aquilo que se visitava, sempre aborrecido por desperdiçar tempo em assuntos que considerava menores ou supérfluos)[16].

Lembra a caracterização em 1908 de Joaquim de Vasconcelos – figura central na criação em Portugal da moderna História da Arte e dos estudos de musicologia: "Tem a máscara severa do homem de sciencia. Não é rude; mas é sério e concentrado. Parece que n'aquela cabeça e n'aquele cérebro só se agitam os grandes problemas da sciencia e que em nada mais pensa, que nada mais o comove"[17].

Thorsten Andersson era assim, e não obstante, ou talvez por isso mesmo, mobilizava os que com ele trabalhavam, e que lhe votavam uma lealdade devida a um general ou almirante inspirador.

Mas como se verá, esta natureza peculiar do sueco também tinha obviamente o seu lado negativo, o que terá implicações na vida do estaleiro.

Duas fragatas

Entretanto, a conclusão das docas n.11 e 12 permitiu ao grande estaleiro entrar em funcionamento comercial, principiando em 1967 a reparar as primeiras embarcações.

Já no outro lado do Tejo consolidava-se a revitalização do estaleiro da Rocha do Conde de Óbidos, o que não era de somenos importância, mesmo porque se conseguira a adjudicação de duas das fragatas a construir no âmbito da participação lusa na NATO.

Tratava-se de uma iniciativa inédita em Portugal – a fabricação de modernos vasos de guerra – prometendo desenvolver a indústria da construção naval no país. Contudo, depressa revelaram-se

16 Foto publicada em *Lisnave – Contributos para a História da Indústria Naval em Portugal*, 2001, p.130.
17 Revista *Arte*, n.43, Julho de 1908, p.51.

despeitos mútuos, com a Armada a queixar-se de não estarem a ser cumpridos os prazos, e o construtor a denunciar constrangimentos fora das suas competências, incluindo o modo como as especificações estavam a ser apresentadas, num volume e cadência que tornavam impraticável qualquer previsão realista.

Na Rocha ecoavam as tensões que tinham origem na margem sul, onde num canto do concelho de Almada, designadamente no Alfeite e na vizinha Margueira, ficaram coladas a "Base Naval de Lisboa" e a infraestrutura da "Lisnave – Estaleiros Navais de Lisboa", sendo que até estas designações oficiais, algo similares, sugerem grandezas de difícil coabitação.

E como se não bastasse, juntou-se inadvertidamente a administração portuária de Lisboa, quando um dos seus batelões entrou desgovernado na Rocha e danificou com severidade uma das fragatas em construção.

Em ambiente pesado, os navios militares viriam a ser entregues à Armada, e como desagravo a Lisnave ofereceria ao Museu de Marinha um modelo miniaturizado da primeira fragata concluída, ficando todavia no ar a suspeita quanto a uma eventual ironia...

O panorama ainda piorou com um subsequente concurso agora para a construção de corvetas. A Lisnave concorreu mas foi preterida para fabricantes estrangeiros, e em face do protesto a Armada respondeu que, ao invés das fragatas (no âmbito exclusivo da NATO), as corvetas eram particularmente urgentes no teatro da guerra colonial, sendo as condições de prazo e de custo melhores no exterior.

Numa contenda onde as duas partes tinham argumentos válidos, ainda replicou a Lisnave que ao país também interessava e era estratégico o desenvolvimento do sector naval, nomeadamente no domínio militar.

Apesar de nenhuma corveta ter sido encomendada à Lisnave, e da respectiva Sala de Desenho da Rocha ter sido suspensa, existia a consciência de que o projecto anterior das fragatas, não obstante os litígios, viera provar como a evolução neste estaleiro lisboeta fora assinalável, mesmo surpreendente.

O hipopótamo

Como lembrou publicamente João Rocheta, as especificações requeridas pelo cliente tinham levado a que, dos 1.300 desenhos originais recebidos dos Estados Unidos (*blue prints* para fragata classe *Dealey*), 700 foram alterados e outros 500 refeitos por completo. Ou seja, basicamente procedera-se à reinvenção do protótipo norte-americano, demonstrando que o sector da construção naval não era afinal uma miragem nem estava fora das competências nacionais[18].

18 A Marinha dos EUA viria a reclassificar essas fragatas lusas na categoria de sub-classe *Dealey*, justamente devido à grande autonomia que apresentavam face ao projecto-base.

O mesmo admitiriam os suecos e neerlandeses, vindo consensualizar-se a luz verde para que na Margueira se edificasse a doca n.10, no correspondente terreno já reservado para o fabrico de navios. Como esta actividade exigia mais tempo que a reparação/manutenção, a nova doca ficava recatada no interior do grande estaleiro.

Quando uma embarcação estivesse concluída, a doca era inundada e a saída para o rio fazia-se através da confinante doca n.11 (a qual reforçou o seu papel de grande eixo do estaleiro)[19]. Nesta lógica, à doca n.10 seria dado o nome de código "Projecto Hipopótamo" – um alusão aos grandes navios que, após estarem muito tempo deitados em terra seca, iam finalmente banhar-se ao rio.

Aqui começou-se por fabricar longos e amplos tanques para petroleiros, depois rebocados para Gotemburgo, onde eram apetrechados com os motores e torres de comando. Comparativamente, a participação lusa era a menos qualificada, mas a ambição construtiva mantinha-se e em breve conheceria novos desenvolvimentos.

Prestigiando a reparação

Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a intensificação da actividade reparadora veio demonstrar como esta área, tida como menos prestigiante, era no mínimo tão exigente quanto a da construção.

Para cada navio tinha de ser estudada uma solução própria, a ser implementada com a máxima urgência e eficácia, pois bastava um dia a mais no estaleiro para o armador ter de ser compensado.

Problemas mecânicos, desgastes, colisões ou danos causados por encalhe ou explosão, tudo isso vinha ao Tejo reparador. As mesmas equipas da Lisnave que tinham sido tão expeditas e versáteis na construção do estaleiro eram essencialmente as mesmas que agora o operavam, pelo que depressa a empresa começou a distinguir-se no seu meio.

A actividade tornou-se febril quando, no contexto da Guerra dos Seis Dias entre Israel e os vizinhos Árabes, o Canal do Suez foi encerrado por tempo indeterminado. As necessidades cresceram exponencialmente quer ao nível de novos navios, quer no mercado das reparações, com os petroleiros cada vez maiores a serem obrigados à longa e desgastante Rota do Cabo.

Quase de mês para mês os navios atingiam dimensões sem precedentes, e quando vinham a reparar estas novidades flutuantes não tinham um verdadeiro manual estabelecido, sendo até necessário criar metodologias para resolver problemas que, percebia-se alguma vezes, eram causados por deficiências de concepção e fabrico, o que valorizou o *know-how* da Lisnave e a sua reputação na indústria.

19 Neste processo, a interior doca n.10 estava alinhada com a ribeirinha n.11, havendo uma comporta a separá-las. Sobre a disposição e funcionamento destas docas no estaleiro, v. a infografia referida na nota 14 deste texto.

Os domínios da reparação e da construção conectavam-se aqui, assim como num tipo particular de operação também efectuado na Margueira, nomeadamente o incremento da capacidade de transporte através do corte e adição de grandes secções intermédias aos navios-tanque.

O cachalote de um milhão de toneladas

Não obstante o perfil aparentemente pouco-diplomático de Thorsten Andersson, a competência que todos lhe reconheciam permitia-lhe estar bem informado quanto à evolução do sector, sobretudo no Japão, onde se estudavam navios já de outra escala. A Lisnave equaciona então edificar uma nova doca (n.13), calculando-se no papel uma capacidade para navios de 500.000 dwt, revendo-se depois para 750.000 dwt, e finalmente para 1.000.000 dwt. No caso de se avançar com a iniciativa, seria a maior doca seca do mundo.

Embora de facto se estudassem mega-navios na casa das 700.000 dwt, a fasquia no milhão de toneladas visava sobretudo marcar a posição da empresa face à concorrência, principalmente aos espanhóis que ponderavam ampliar a capacidade de Cádis para rivalizar com a Lisnave.

De facto, um navio de tal tonelagem estava para lá dos cálculos conhecidos e das garantias de segurança, pois uma vez posto em marcha em meio aquático seria muito difícil manobrá-lo e principalmente fazê-lo parar. Dito de outro modo, um navio de 1.000.000 dwt que saísse da Margueira sem absolutas condições de controlo corria o risco de só começar a abrandar algures no centro da baixa pombalina.

Existindo portanto muitas dúvidas e reservas quanto à possibilidade de tais navios, os parceiros neerlandeses votam contra a edificação da doca gigante, sendo todavia vencidos pelo entusiasmo decidido de portugueses e suecos, tendo assim Thorsten Andersson um novo desafio, que confirmaria indiscutivelmente a Margueira como o maior estaleiro de reparação naval do mundo.

Viria a ser planeado um sistema misto: se esses navios viessem a existir e ter condições para navegar, a Lisnave estava preparada para os receber. Caso contrário, a imensa doca podia receber vários navios convencionais em simultâneo, mitigando o facto de a empresa já estar a recusar muitas dezenas de clientes por falta de capacidade. Em 1969, e mesmo sem a nova doca, a Margueira já reparava mais de um quinto de todos os petroleiros mundiais acima das 70.000 dwt.

Em face deste espírito de ambição e mesmo de agressividade comercial, a nova empreitada recebe o nome de código "Projecto Cachalote", e no mesmo ânimo será ainda proposto ao governo que o estaleiro da Margueira pudesse conhecer um outro alargamento, desta vez avançando sobre parte da vizinha Base Naval – um requerimento/provocação que foi naturalmente recusado.

No século XVI o sobranceiro D. Manuel tivera um rinoceronte e um elefante. Agora a Lisnave orgulhava-se de um hipopótamo e de um cachalote.

Ruptura

O horizonte infinito era o limite, e pela mesma altura a Lisnave pondera também edificar não "apenas" mais uma doca, mas todo um estaleiro, ainda mais amplo e dedicado à construção naval, estudando para tal o estuário setubalense do Sado.

Mas de momento o *ex-libris* era mesmo a doca n.13. Estava-se em Outubro de 1969 e o projecto é apresentado à comunicação social. Uma expressiva fotografia regista o momento[20]. Na mesa dos responsáveis, o presidente do conselho de administração, José de Mello, procura ouvir uma pergunta. A seu lado, o director-geral português João Rocheta, rigoroso também nestes momentos, acompanha com atenção a conferência de imprensa. Em contraste, no outro lado e a um canto da mesa, um algo displicente e mesmo desinteressado Thorsten Andersson ocupa-se a ler um qualquer documento.

Ambos os directores-gerais tinham sido determinantes para o sucesso da empresa, mas os dois acabariam por não estar nos cargos aquando da inauguração da nova doca. Se até agora as diferenças de personalidade se iam complementando, a convivência tornava-se improvável.

O português era metódico, minucioso e tecnicamente irrepreensível *by the book*, de algum modo lembrando o que se esperaria de um nórdico. Era também *outspoken* em defesa da empresa, quase como um advogado ou porta-voz, e mesmo em discursos oficiais não se coibia de realçar com veemência os argumentos da Lisnave, percebendo que é tão importante saber falar para fora como para dentro. Tal como um navio é uma partícula itinerante de um país, assim também para este engenheiro a Margueira não era "um estaleiro", mas uma expressão de Portugal.

Por sua vez, num curioso paradoxo, Thorsten Andersson demonstrava uma inventiva capacidade de improviso e o descaso de um meridional. A Lisnave era de facto o grande projecto técnico da sua vida, o qual por acaso se localizava em território português.

A excepcional importância de um e outro implicava que ou se entendiam os dois, ou a Lisnave continuaria sem ambos.

O Ícaro escandinavo

O assunto ficaria decidido numa reunião com o sueco, o qual, sobre as suas ambições na empresa, admitiu a expectativa em vir a assumir a gestão executiva... de toda a Companhia União Fabril.

20 Foto publicada em *Lisnave – Contributos para a História da Indústria Naval em Portugal*, 2001, p.228.

A CUF era uma entidade orgulhosamente portuguesa, e a sua gestão implicava associar os dotes técnicos aos de diplomata, para mais no contexto político do Estado Novo.

Thorsten Andersson tornara-se uma lenda na indústria naval, com soluções que surpreenderam os seus pares no mundo inteiro. Também sabia agir subtilmente, existindo ainda hoje em Cascais o restaurante O Pescador, onde em discretos almoços com agentes internacionais se inteirava das movimentações dos grandes armadores.

No entanto, existem cargos que, além do mais, obrigam a transigir, conviver em ocasiões formais e fingir-se interessado em todo o tipo de conversas, mesmo que banais.

Por várias razões estava simplesmente fora de causa o sueco vir a comandar o quotidiano da CUF – à época um dos gigantes europeus da indústria.

Aliás, o subsequente périplo profissional de Andersson demonstraria a sua vocação essencialmente técnica. Começou por voltar à Suécia natal para aí reforçar a área da reparação naval. Assumiu depois a direcção de um estaleiro grego numa ilha paradisíaca.

Para muitos seria um emprego de sonho, mas longe dos espectaculares e desafiantes projectos que fizeram da Margueira o maior estaleiro do mundo, esse Ícaro caído no Egeu começou lentamente a afogar-se no álcool.

Ainda trabalharia no bem pago Médio-Oriente, sendo bizarro imaginá-lo numa cultura de complicadas precedências e salamaleques.

Já reformado havia vários anos, em finais da década de 90 foi possível, a instâncias, obter a sua "colaboração" para uma história da Lisnave. Sempre igual a si mesmo, deu aos historiadores a mesma lacónica desatenção que dispensava aos repórteres: apenas banalidades que se podiam encontrar em qualquer folheto de apresentação da empresa.

Thorsten Andersson faleceu menos de um ano depois, a 10 de Outubro de 1998. Juntamente com os seus fantasmas, desaparecia na quase obscuridade um dos mais extraordinários capitães da indústria naval do século XX.

Em direcção a um Portugal-naval

Entretanto a vida no grande estaleiro tinha prosseguido. Em finais de 1970, no âmbito da saída dos dois icónicos directores-gerais, a própria designação dos cargos foi alterada, embora mantendo na essência a mesma lógica. O sénior e experiente Vasco de Mello acedeu a responsabilizar-se interinamente pelos assuntos administrativos e organizacionais, enquanto para a gestão técnica seria indicado sueco Nils Eckerbom.

Eckerbom conhecia bem a Lisnave – fora um dos dois escandinavos que, bem no início do processo, viera a Portugal recolher informação, voltando depois para convencer a CUF a embarcar no projecto, tendo ainda realizado para a empresa análises de pormenor sobre o sector. Embora sem os rasgos de genialidade do compatriota antecessor, era-lhe reconhecida indiscutível competência, bem como um perfil sociável e mesmo jovial[21].

É já sob esta reorganização interna que a Lisnave fez concluir em 1971 a doca gigante n.13, a qual expressava claramente uma afirmação portuguesa, quer quer no financiamento da obra, quer nas empresas que colaboraram na edificação[22].

O mesmo se diga do estaleiro em Setúbal, mais concretamente na Mitrena, que seguiria para a fase de construção fruto da parceria entre a CUF e a autonomizada Lisnave, contando com o financiamento sobretudo da Caixa Geral de Depósitos e do Banco de Fomento Nacional.

Neste aspecto, a Setenave era na essência uma entidade portuguesa, uma vez que a quota de 49% dos estrangeiro na Lisnave surgia aqui muito diluída. Ainda assim não existiram fracturas entre as partes, nem a Setenave foi entendida como uma ameaça concorrencial por parte de suecos ou neerlandeses, pois globalmente a oferta tinha dificuldade em responder à procura.

A gestão do novo estaleiro seria confiada a um administrador-delegado português (Álvaro Barreto), o que vinha confirmar a rapidez com que o país evoluíra nesta indústria, pois em velocidade de cruzeiro recuperara décadas ou até séculos de atraso, passando agora para a vanguarda do mercado mundial.

De lembrar que o estaleiro da Margueira havia sido inaugurado somente em 1967, sendo que à entrada dos anos 70 a parte lusa surpreendia já pela pela iniciativa e pelo domínio da complexidade e diversidade do sector. É justo reconhecer que se beneficiara aqui do *know-how* da parceria internacional, mas que também se soubera reorganizar e valorizar capacidades endógenas até então sub-aproveitadas, o que foi realizado de forma consciente, metódica e rápida.

E para consolidar o saber-fazer no país, foi acordado com o IST a abertura de um curso de engenharia de construção naval, enquanto o LNETI criaria um tanque de hidrodinâmica (o equivalente a um túnel de vento na indústria aeronáutica).

Para aqueles que, vindos de fora, tinham visto em Lisboa basicamente uma oportunidade geográfica para ganhar dinheiro reparando petroleiros desgasificados, o espanto era ainda maior quando, muito em breve, os portugueses começaram a exportar serviços para a construção de estaleiros no exterior, quer

21 Numa quinta-feira de manhã cedo, no dia 25 de Abril de 1974, um automóvel aproveita uma aberta numa coluna militar para entrar numa faixa de rodagem em Lisboa, vendo-se pouco depois bloqueado no meio daquelas grandes viaturas, que entretanto pararam para algo. Pela janela do seu automóvel, o condutor tenta perceber o que se passava. Nils Eckerbom estava intrigado...

22 Sobre esta questão v. *Octógono* n.18 / Agosto de 2025 – "O pórtico da Margueira e os bailados de ferro".

através da Lisnave, quer por via de empresas especializadas igualmente nacionais[23], cuja própria origem e consolidação fora devida em boa parte ao grande estaleiro da Margueira e agora ao da Mitrena, demonstrando a importância do centro de decisão ter ficado em mãos lusas.

Em substituição da original dinâmica Rocha-Margueira, o futuro prometia um auspicioso dualismo com a Margueira e a Mitrena[24], calculando-se inclusivamente uma linha férrea para mercadorias e passageiros que, conectando os grandes estaleiros, também ligaria as populações de Almada e Setúbal. A dita linha deveria prolongar-se ao porto de Sines, cujo raro privilégio das águas profundas potenciaria ainda mais a indústria naval para o último quartel do século XX, fazendo do eixo Tejo-Sado-Sines a contraparte meridional de Roterdão.

Como ficou dito acima, existira um pensamento metódico e estruturado neste percurso. A parte portuguesa tinha um rumo bem definido quando em 1961 entrou no projecto, sendo que o logótipo da Lisnave bem o expressava.

Simplicidade e densidade

Trata-se de um elo insinuando um navio docado (a nave de Lisboa, Lisnave), mas também a aliança ou consórcio entre dois blocos (luso e sueco-neerlandês), para duas actividades (reparação e construção) em dois estaleiros (Margueira-Rocha e depois Margueira-Mitrena), numa lógica onde o mundo e as rotas do mercado globalizado encontram o centro em Portugal (talvez igualmente sugerido naquela forma oblonga do elo ≈ "rectangular").

Logótipo da Lisnave na portaria do desactivado estaleiro da Margueira (foto: PMO).

23 A este aspecto, cf. José Manuel G. CEREJEIRA, *Cinco Décadas da Engenharia Portuguesa em Projectos de Estaleiros Navais* (consultável *online*).

24 Sobre a relação entre os estaleiros, incluindo ao nível da numeração das docas, ver a primeira parte deste estudo (publicada em *Octógono* n.19, Setembro de 2025).

Mas o logótipo figura à partida um elo de âncora (*stud link*), com um pino transversal que lhe confere particular solidez para resistir à torção deformadora. Trata-se como é óbvio de uma alegoria às imprevisíveis mas garantidas "tempestades" que inevitavelmente afectariam a empresa, constituindo uma espécie de mnemónica de sobreaviso.

Por curiosidade, Júlio Verne atribuíra ao famoso *Nautilus* a divisa "Mobilis in Mobile" – Movente no elemento Movente, o que bem se aplica à sempre fluida indústria naval.

Essa seria uma realidade omnipresente desde a fundação, e ainda mais entre as décadas de 70 e 90, com um o primeiro choque petrolífero em 1973, o contexto nacional de 1975 (com a tentativa de paramilitarização do seu operariado[25] e a perda da Setenave[26]), um segundo choque petrolífero, enfim, a a intensificação de uma quase irresistível concorrência asiática[27].

Sobrevivendo, e a espaços até com momentos de fulgor, a Lisnave foi conseguindo evitar o destino dos seus parceiros internacionais: a Eriksberg de Gotembrugo, a NDSM de Amesterdão e o RDM de Roterdão acabariam por encerrar, enquanto o Wilton-Fijenoord de Schiedam e a Kockums de Malmö conheceram a integração em grupos maiores[28]

Ainda assim, e após tantas provações, a empresa lusa chegaria ao fim do milénio lembrando um navio-gigante aparentemente ferido de morte. Verificou-se então o que sempre impressionou na época das naus e dos grandes veleiros, quando em situação de emergência a "nave" era cirurgicamente encalhada num ângulo preciso, permitindo o providencial conserto do casco.

Assim reparada e posta novamente a flutuar, a Lisnave continuaria o percurso agora no contexto do século XXI, transferindo-se e renovando a infraestrutura onde outrora existira a Setenave, numa tão irónica quanto adequada passagem de testemunho entre épocas e estaleiros-irmãos.

Inevitavelmente surgirão as tempestades, conforme bem lembra o resistente elo de âncora, tratando-se de um logótipo que se tornou, também e por direito histórico, num dos emblemas da

25 Apesar de muito visível, este recrutamento foi modesto tendo em conta o número de trabalhadores. As acções eram realizadas sobretudo no refeitório da Margueira, tendo sido possível ouvir quem esteve directamente envolvido nessas tentativas de mobilização, que logo se frustravam quando sempre surgia alguém bem-humorado, tudo descambando em piadas de caserna aqui intraduzíveis. Não deixa de ser irónico que os mesmos "brandos costumes" que limitam os níveis de produtividade são os mesmos que, comparativamente com outros países, moderam radicalismos.

26 Como a posição dos sócios estrangeiros era muito diluída na Setenave, esta foi na altura nacionalizada. Por seu turno, para evitar um sério conflito diplomático com a Suécia e os Países Baixos, à Lisnave foi permitido manter a estrutura original, embora a administração se visse constrangida a tentar gerir o estaleiro por telefone a partir de Londres, enquanto suecos e neerlandeses se mostravam perplexos com a representação do governo na Margueira.

27 A deslocalização industrial para o quadrante asiático tornou-se evidente a partir dos anos 90, e um dos primeiros domínios europeus a ser atingido foi justamente o da indústria naval. Ao Japão, já bem consolidado no sector, juntaram-se então países como Taiwan, Coreia do Sul e China.

28 Sabendo-se da importância estratégica dos estaleiros, esses grupos maiores eram dos respectivos países, pelo que os centros de decisão mantiveram-se nacionais. No caso da insolvente Kockums, o estaleiro foi agregado ao ramo naval da Saab após uma dura controvérsia com a alemã ThyssenKrupp, que envolveu inclusivamente uma mediática intervenção militar sueca no estaleiro, demonstrando bem a sensibilidade geo-estratégica do sector.

própria indústria naval. E assim igualmente do maior recurso natural português e da respectiva tradição marítima do país, cujos símbolos oficiosos incluem a caravela, a bússola, a rosa-dos-ventos, o astrolábio...

Não será improvável que alguns destes elementos possam aliás ter contribuído em 1961 para o logótipo da Lisnave, cuja autoria este historiador não conseguiu especificar. Se alguém tiver essa informação, que faça um favor à memória patrimonial do *design* português, e não só.

Figuração do elo resistente da Lisnave (foto: PMO).

Conclusão

Tão simples quanto multifacetado, esse elo expressa uma entidade e um feito que, na segunda metade do século XX, foram a melhor materialização das célebres palavras de Fernando Pessoa: "Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. Deus quis que a obra fosse uma. Que o mar unisse e já não separasse".

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 21
Novembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.21

Os jogos ópticos de Nuno Gonçalves – da autoridade ao cosmopolitismo

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Tendo como referência o painel dito *"da Relíquia"*, o presente estudo visa demonstrar como a versatilidade técnica de Nuno Gonçalves o revela enquanto humanista e livre-pensador.

Palavras-chave: Nuno Gonçalves, Rogier van der Weyden, Robert Campin, *Devotio Moderna*.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Com perfeito domínio da técnica pictural, Nuno Gonçalves criou ilusões ópticas no famoso políptico hoje no MNAA[1].

Foram desta maneira sobrepostas diferentes camadas interpretativas, deliberadamente ambíguas e que utilizam os mesmos efeitos para formular mensagens dirigidas a públicos também distintos.

É o que se verifica no indivíduo geralmente designado por "Judeu", na tábua dita *da Relíquia*, de vestes escuras e ostentando um livro com caracteres ilegíveis.

Suscitando vários pontos de interesse, importa aqui notar como, no piso onde assenta este personagem, foi criada a ilusão da existência de degraus, tendo o artista trabalhado os ladrilhos por via da perspectiva, da iluminação e dos sombreados.

Nuno Gonçalves, *Painel dito "da Relíquia"*, det. Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 1362 Pint. [wikimedia.org/Google Arts & Culture]

1 Sobre este conjunto sequencial de painéis (celebrando o informal "Infante Santo" D. Fernando de Avis através da invocação do oficial S. Vicente) cf. Paulo Martins Oliveira, *Os Painéis de Avis*, 2011 (*online* na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [drive.google.com]); v. igualmente os estudos coligidos em *Arte e Novidade em Portugal* [archive.org]; e os recentes números avulsos de *Octógono* ("As metamorfoses de Nuno Gonçalves [2 e 3]"

Nuno Gonçalves, *Painel dito "da Relíquia"*, MNAA [wikimedia.org/Sailko].

Exemplos comparativos[2]

Nuno Gonçalves, *Painel dito "do Arcebispo"*, dets., [wikimedia.org/Google Arts & Culture].
Rogier van der Weyden, Pieter van der Weyden e Nuno Gonçalves, *Retábulo Middelburg*, det. [wikimedia.org].

Neste detalhe do painel dito "*do Arcebispo*" é perceptível a sugestão de um fosso condenatório modelado no piso e delimitado pelas cordas, seguindo a inspiração no *Retábulo de Middelburg*, que servira de protótipo a Nuno Gonçalves.

2 Sobre Nuno Gonçalves, Rogier van der Weyden e o *Retábulo de Middelburg* v. *Octógono* – n. avulso (21) / 9 de Novembro de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 3"; *Octógono* – n. avulso (15) / 30 de Agosto de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 2"; e *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, 2015 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal*, pp.35-37 [archive.org].

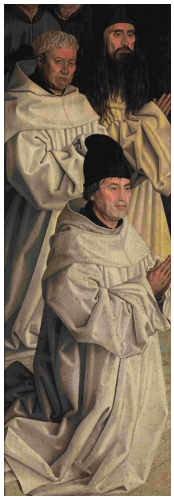
Ainda quanto ao suposto "Judeu", note-se que a respectiva postura insinua-o não apenas ajoelhado mas também, e talvez sobretudo, sentado – mais precisamente entronizado, para o que contribui a elevação dada pelos mencionados degraus.

Exemplo comparativo

Rogier van der Weyden (oficina), *Anunciação*, det., Louvre [wikimedia.org].
Através de uma solução de compromisso que sintetiza as opções comuns na Arte da época, o arcanjo tanto está de pé como a flutuar (em nome da superior autoridade de Deus-Pai), mas também ajoelhado (reconhecendo o papel especial da Virgem).

Atente-se que o painel da *Relíquia* está no extremo sinistro do políptico, sinalizando o limite "inferior"do mundo terreno e mortal da Humanidade, já condenatório e demoníaco, contrastando com o "celestial" painel dito *dos Frades*, onde as posturas lembram os tradicionais anjos ajoelhados[3].

Exemplos comparativos



Nuno Gonçalves, *Painel dito "dos Frades"*, det., MNAA [wikimedia.org/Google Arts & Culture].
Hugo van der Goes, *Tríptico Portinari*, det., Uffizi [wikimedia.org].

3 Sobre a figuração de anjos com ou sem asas, v. o texto acerca da pintura *Virgem com Menino e Anjos,* executada por Gregório Lopes originalmente para a Charola do Convento de Cristo, e hoje no MNAA – *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo".

Ou seja, no políptico de Nuno Gonçalves, e sempre na perspectiva da própria composição, em toda a metade dextra celebra-se a Vida Contemplativa enquanto via garantida para a salvação angélica, ao passo que na metade sinistra adverte-se como a Vida Activa, se mal conduzida, pode levar à condenação mortal no submundo (simbolismo subjacente do ataúde e da relíquia enquanto mero resto humano, bem como do livro do dito "Judeu" (≈ Livro dos Mortos vs. Livro da Vida).

Nuno Gonçalves, *Políptico da Adoração de S. Vicente/Infante Santo*, MNAA [wikimedia.org].

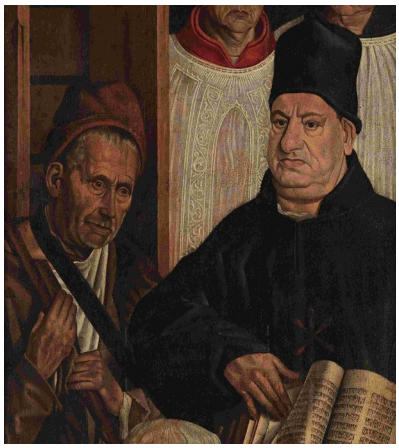
Nesta relação de opostos, a figura entronizada, com diabólica orelha pontiaguda e com o livro equívoco acumula na tábua sinistra vários papéis, todos alusivos aos inimigos do Cristianismo em geral e do Catolicismo em particular.

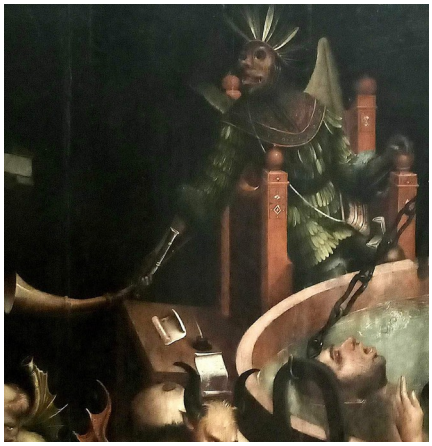
Ostentando páginas com letras incompreensíveis e disformes, o dito personagem começa por simbolizar as religiões do Livro que não reconhecem a divindade de Jesus, nomeadamente a Hebraica e a Muçulmana.

Paralelamente, e de maneira relacionada, denuncia-se a influência demoníaca interna no próprio Cristianismo, que distorce a verdadeira natureza do Messias e corrompe a vontade divina transmitida pelo Espírito Santo: a memória das seitas(e.g. cátaros, albigenses, etc., que apenas atraíam os "pobres de espírito" para a condenação); o trauma ainda recente dos anti-papas de Avinhão; o ainda mais presente trágico destino dos cristãos ortodoxos bizantinos, cujo clero resistira a admitir os dogmas católicos e a direcção de Roma (além das referidas letras incompreensíveis e deformadas serem pseudo-hebraicas e pseudo-árabes, poderão também ser pseudo-gregas)[4].

4 Não obstante disformes, numa outra camada sub-reptícia essas letras foram modeladas de modo a conterem mensagens perceptíveis, aliás à semelhança da famosa legenda numa das botas no painel dito *do Infante*.

Exemplos comparativos





Nuno Gonçalves, *Painel dito "da Relíquia"*, det., MNAA [wikimedia.org/Google Arts & Culture].
Pieter Bruegel, *Provébios Neerlandeses*, det., Gemäldegalerie [wikimedia.org/Google Art Project].
Jorge Afonso, Álvaro Pires e António de Olanda, *Inferno*, det., MNAA [PMO].

Olhando ao plano alegórico-institucional do políptico, a organização de Nuno Gonçalves permitia aos clérigos surpreender e maravilhar o visitante educado com uma engenhosa camada intelectual que celebrava a própria Igreja Católica como a detentora da chave da revelação.

↔

←

Desenvolvendo o referido acima, a tábua sinistra tanto serve de aviso para o livre-arbítrio (↔) a partir do eixo central., como também marca o ponto de partida para uma evolução (←) redentora que levará o pecador ao extremo celestial oposto, competindo à Coroa (regalista) assegurar a transição.

Este tipo de ambivalências encontra-se no tecto da Capela Sistina, onde Michelangelo figurou um Adão que é também um Cristo (Novo Adão[5]) ressuscitado (acordado do sono/regressado à vida[6]), gerando com o Pai o Espírito Santo[7]; ou por exemplo uma Arca do dilúvio inspirada na própria Capela, onde o papa Júlio II interpreta o papel do salvador e cristológico Noé (guia da Humanidade)[8].

Contudo, se este tecto cumpria a expectativa do papa (que desejava celebrara a sua autoridade com uma obra magnífica visual e intelectualmente), Michelangelo por seu turno incluiu outras camadas que encriptavam o seu próprio pensamento e perspectiva crítica.

Os melhores artistas conseguiam-no fazer, e Nuno Gonçalves não foi excepção. Assim, o português utilizou a perícia técnica das ilusões ópticas não apenas para avisar quanto aos enganos do Diabo e sintetizar os inimigos da Igreja Católica, mas também para celebrar o renovado influxo cultural que, pela Europa, cada vez mais exaltava a racionalidade e génio do ser humano.

Anunciavam-se novos tempos, para os quais contribuía decisivamente uma Expansão Ultramarina Portuguesa que fazia questionar certezas dogmáticas repetidas pelos séculos. A concepção do mundo mudava substancialmente, e ainda durante a primeira metade do século XV Portugal já se afirmava enquanto referência de um precoce Renascimento Internacional, fundado numa cultura científica, técnica e cosmopolita que impressionava intelectuais italianos, conforme refere Vasco Medeiros[9].

A formação artística de Nuno Gonçalves integra-se neste contexto amplo, potenciada ainda pela associação entre Portugal e a Borgonha Neerlandesa, mencionando o referido autor, apoiado em Luís Filipe Abreu, como existem detalhes de excepcional rigor, caso das sombras e reflexos, apresentando como exemplo um efeito no piso da tábua dita *do Arcebispo*.

5 Rom.5:12-21; 1 Cor.15:45-49.
6 Ef.5:14.
7 Tratava-se de um tema controverso no universo cristão e que era particularmente importante para a Igreja Católica – cf. "O Despertar/The awakening" e "A máquina do Espírito Santo/The machine of the Holy Spirit" em *Leonardo x Michelangelo*, pp.95-109 [archive.org]; e *The Sistine Ceiling and the Holy Spirit* [academia.edu], coligido em *Italian-crafted*, pp.107-110 [archive.org]. Uma versão lusa deste conceito pode ser encontrada na pintura *Martírio de S. Sebastião* (MNAA) – v. *Octógono* n.1 / Março de 2004 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes".
8 Cf. "O templo flutuante/The floating temple" em *Leonardo x Michelangelo*, pp.87-93 [archive.org], e *The Sisitine Chapel and the Two Testaments* [academia.edu], coligido em *Italian-crafted*, pp.101-105 [archive.org].
9 Vasco Medeiros, "De Jan van Eyck a Poggio Bracciolini – Portugal e o Renascimento Internacional", em *Artis – Revista de História da Arte e Ciências do Património*, n.5, 2017, pp.87-93.

Exemplos comparativos

Rogier van der Weyden, *Maria Madalena*, National Gallery [wikimedia.org].

Robert Campin/Mestre de Flémalle (oficina), *Santa Bárbara (Retábulo Werl)*, Prado [wikimedia.org].

Nota-se portanto que podem ser encontrados efeitos similares em obras de Rogier van der Weyden ou de pintores a este associados (mesmo a tábua atribuída a Campin/Flémalle poderá eventualmente, segundo a própria ficha do Prado, ser afinal da autoria de um discípulo de van der Weyden[10] (obra de juventude de Nuno Gonçalves? – comparar sombras e ladrilhos com imagem da página anterior).

10 Cf. ficha de inventário P001514. A mesma opinião tem Stephan KEMPERDICK, *Rogier van der Weyden*, Ullmann, 2007, p.35.

E não obstante a importância do verismo figurativo, torna-se importante realçar que a sobreposição de camadas de significado leva frequentemente à subtil adaptação e fusão de formas. Por outras palavras, a minúcia não é sinónimo de exacta cópia da realidade, mas instrumento para hábeis construções, caso da própria relíquia na tábua sinistra do políptico – afinal um osso "maleável" que alarga o simbolismo de uma imagem aparentemente realista[11].

Em todo o caso, e para além da qualidade figurativa, também pela vertente religiosa e espiritual o políptico gonçalvino deixa perceber os fortes nexos entre a Borgonha Neerlandesa e Portugal.

Desses contactos resultou o disseminar entre a aristocracia lusa das doutrinas mais liberalizantes e laicizantes da *Devotio Moderna*, reforçadas pela publicação da *Imitação de Cristo*, do germano-neerlandês Tomás de Kempis.

Embora sem sair da esfera católica, esta influência fez suscitar subtis críticas à hierarquia da Igreja, assim como promoveu os "gibelinos" franciscanos em detrimento do institucionalizado clero episcopal "guelfo".

Detalhes das tábuas centrais do políptico de Nuno Gonçalves, contrastando em espelho a autoridade moral da modéstia (no painel dextro) e o autoritarismo opulento (à sinistra).

11 Cf. *O mecanismo dos Painéis de Avis*, 2012, p.9 [academia.edu], e o capítulo "A relíquia" em *Os Painéis de Avis*, (pp.85-86 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [drive.google.com]).

A associação dos franciscanos a uma vertente mais humilde, liberal e curiosa pelos assuntos científicos tinha já algum tempo, servindo por exemplo a Umberto Eco para, inspirado em Occam, gizar a personalidade de Guilherme de Baskerville. Também se poderia ter baseado em Luca Pacioli, que em finais do século XV foi importante para a cultura geométrica e matemática de Leonardo[12], o qual por sua vez teorizou e adaptou ao gosto italiano a minúcia que tanto havia distinguido os mestres da Borgonha Neerlandesa.

Justamente nos Países Baixos, um teólogo, gramático e tradutor começou a destacar-se pelo modo jovial com que afrontava a pesada e autoritária tradição medieval – uma Escolástica já em decadência, mas ainda dominante no mundo académico.

Assim, aquando do falecimento de Nuno Gonçalves (c.1490), Erasmo de Roterdão andava pelos 25 anos, principiando um percurso brilhante que o tornaria sinónimo de cosmopolitismo europeu, e que fora conduzido à partida pela *Devotio Moderna* (que também norteara Jheronimus Bosch)[13].

O principal alvo de Erasmo eram os teólogos-professores escolásticos tidos como autoridades inquestionáveis, a não ser que fossem entretanto disputados por rivais com ainda mais retórica e contorcionismo intelectual. E quanto mais obscuros, mais impressionantes.

Os acima referidos mosaicos sugerindo degraus e a postura entronizada da figura de vestuário escuro indiciam um "catedrático" (cátedra ≈ trono), cujos escritos obscuros apenas impressionam os "pobres de espírito".

12 "Mestre Luca", chamava-lhe Leonardo – cf. Carlo VECCE, *Leonardo da Vinci*, Verbo, 2005, p.161.

13 Relativamente à convergência dos pensamentos de Erasmo e Bosch, tendo por denominador comum a *Devotio Moderna*, v. o estudo *Bosch, the surdo canis* [academia.edu], coligido em *Northern Art*, pp.63-79 [archive.org], bem como os capítulos "O Filho do Homem", "A consciência do mercenário" e "Vencendo o mundo" em *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, pp.137-151, 165-184.

Exemplos comparativos

Albrecht Dürer, *S. Jerónimo,* MNAA [PMO].
Está aqui subjacente a imagem de um académico que, perante um Cristo expressivamente desiludido, escolhe a sua própria (e efémera) produção teológica, em detrimento da Palavra original.

António Vaz, *S. Mateus e Profeta Isaías*, MNAA [PMO].
Em camada sobreposta nesta obra quinhentista, originária da Universidade de Coimbra, o pintor utiliza os personagens para expressar a dicotomia bom vs. mau teólogo (≈ *Alegoria do Bom e Mau Juiz*, Monsaraz). Assim, o personagem à dextra da composição segue as orientações divinas, enquanto o da sinistra se enreda na própria retórica (≈ serpente da árvore do conhecimento), lembrando visualmente o icónico e sempre inspirador *Laocoonte* (v. *Separata 1*, pp.69-81 [archive.org]).

E continuava Erasmo, notando que "o traçado dum labirinto é menos complicado do que os tortuosos desvios dos realistas, nominalistas, tomistas, albertistas, ocamistas, escotistas, e de tantas seitas só cito as principais. A erudição dessa gente é tanta, tantas são as dificuldades que elas apresentam, que os próprios apóstolos teriam de receber outro Espírito Santo para discutirem esses assuntos com os novos teólogos".

Estes escolásticos pareciam querer superar os próprios discípulos de Cristo, que apesar de terem conhecido Jesus e em seu nome efectuado inúmeras conversões, "não formularam doutrina sobre quais sejam as causas formal, material, eficiente e final do baptismo". E acrescenta Erasmo, sarcástico: "Da mesma maneira, os apóstolos inculcam a graça, mas nunca distinguem entre a graça dada por graça e graça gratificante. Exortam às boas obras, mas não discernem entre obra operante e obra operada. Inculcam a caridade, mas não separam a infusa da adquirida, nem explicam se ela é acidente ou substância, coisa criada ou incriada".

Dominando o ensino, os teólogos escolásticos rivalizam-se, entretêm-se e maravilham-se com as suas próprias reinterpretações e comentários rendilhados. Assim reinventavam as próprias Escrituras, das quais lhes iam continuamente transformando as letras, como se fossem de cera moldável[14].

Inserindo-se na mesma linha crítica, volvido mais de um século o Padre António Vieira visaria os pregadores do seu tempo, cujas locuções eram puro fingimento e comédia. "São fingimento, por que são subtilezas e pensamentos aéreos, sem fundamento de verdade; são comédia, porque os ouvintes vêm à pregação como à comédia; e há pregadores que vêm ao púlpito como comediantes. Uma das felicidades [diz Vieira em tom irónico] que se contava entre as do tempo presente, era acabarem-se com as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se; passaram-se do teatro ao púlpito. Não cuideis que encareça em chamar comédia a muitas pregações das que hoje se usam. Tomara ter aqui as comédias de Plauto, de Terêncio, de Séneca, e veríeis se não acháveis nelas muitos desenganos da vida, e vaidade do Mundo, muitos pontos de doutrina moral, muito mais verdadeiros e mais sólidos, do que hoje se ouvem nos púlpitos. Grande miséria por certo, que se achem maiores documentos para a vida nos versos de um poeta profano e gentio, que nas pregações dum orador cristão, e muitas vezes sobre cristão, religioso [i.e. clérigo]"[15].

Concluindo, no seu século XV Nuno Gonçalves fora um precursor deste espírito humanista e crítico, revelando por diversos detalhes que era um livre-pensador que bem sabia utilizar o humor e a ironia. Estes são aspectos essenciais para compreender a abrangência intelectual desse excepcional criador, justamente considerado entre os excepcionais.

14 Cf. Desidério ERASMO DE ROTERDÃO, *Elogio da Loucura*, cap.LIII, Guimarães Editores, Lisboa, 1996, pp.84-91

15 Pde. António VIEIRA, "Sermão da Sexagésima", em *Sermões escolhidos* [sel., introd., e notas por Maria das Graças Moreira de SÁ], Ulisseia, 1999, p.68.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 22
Dezembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.22

A COLUNA E A CRUZ DE S. VICENTE SEGUNDO NUNO GONÇALVES

PAULO MARTINS OLIVEIRA

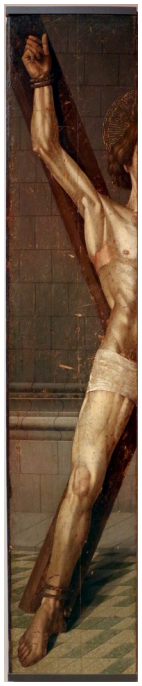
Resumo: Estudo sobre as pinturas *S. Vicente na coluna* e *S. Vicente na cruz em aspa*, da autoria de Nuno Gonçalves e hoje conservadas no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA).

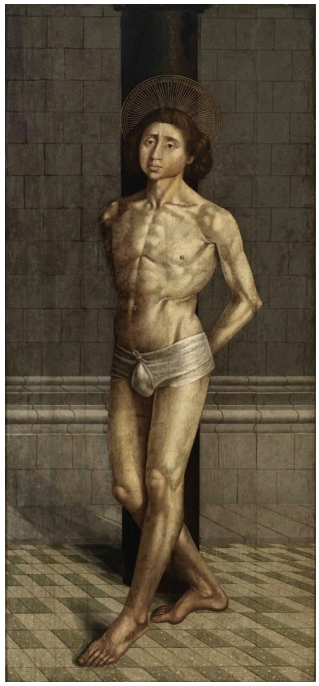
Palavras-chave: Nuno Gonçalves, Pintura Primitiva Portuguesa, Humanismo quatrocentista.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Introdução

Celebrizado pelo seu políptico de seis tábuas, Nuno Gonçalves foi responsável por outras obras que igualmente revelam um excepcional talento quer na criatividade individual, quer pelo modo como expressam o contexto artístico-cultural e teológico do seu tempo. É o caso de dois quadros que se complementam: o *S. Vicente na cruz em aspa* (fragmento), e o *S. Vicente na coluna*.





Nuno Gonçalves, *S. Vicente na cruz em aspa*, frag., MNAA [wikimedia.org/Sailko].

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, MNAA [wikimedia.org].

Coluna e cruz

Cada santo reflecte à sua maneira o próprio Jesus Cristo, o que é particularmente visível no caso dos santos-mártires, e de entre estes últimos sobressaem aqueles onde são mais óbvios os paralelismos com os tormentos estoicamente sofridos pelo Messias.

É o caso por exemplo de S. Sebastião, crivado por flechas que se tornaram sinónimos dos cravos com que Cristo fora pregado na cruz. A reforçar essa analogia está o facto de S. Sebastião aparecer figurado geralmente numa posição elevada, amarrado numa árvore ou numa coluna subida[1].

Gregório Lopes, *Martírio de S. Sebastião*, MNAA [PMO].

Através do tronco arbóreo ou da coluna insinua-se igualmente a flagelação de Cristo, sendo que tal associação é expressa e directa num outro santo de manifesta conotação cristológica – S. Vicente.

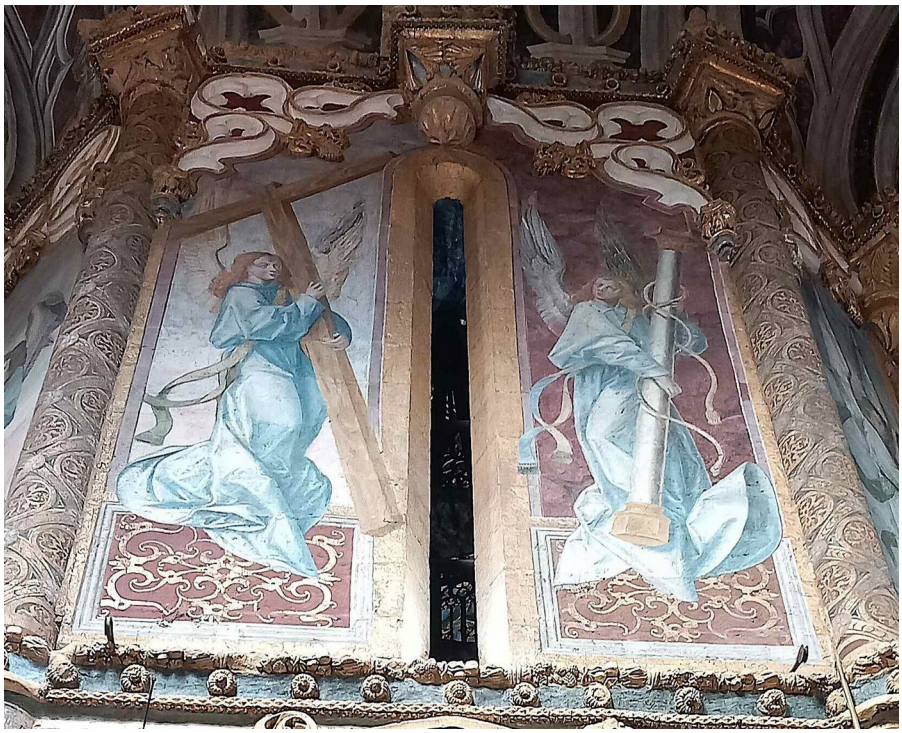
De entre os vários suplícios impostos, o mártir do século IV fora açoitado e posto numa cruz que, embora em aspa/X, torna inequívoca a relação com a Paixão de Jesus.

A respeito das duas pinturas de Nuno Gonçalves aqui em análise, Adriano de Gusmão argumentara que, "embora o martírio na cruz possa ser comum a outros santos, só no de S. Vicente coincide com o da flagelação". Neste pressuposto, o dito autor pôde assim classificar essas tábuas como representando o santo padroeiro de Lisboa[2].

1 Relativamente ao simbolismo cristológico de S. Sebastião e correspondentes artifícios artísticos, v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes" [academia.edu | archive.org]. No exemplo apresentado, o besteiro e o arqueiro inclusivamente simbolizam o bom e o mau ladrão.

2 Cf. Adriano de GUSMÃO, "Nuno Gonçalves" (1958) em *Ensaios de Arte e Crítica*, ed. Vega, Lisboa, 2004, p.31.

Por seu turno, numa perspectiva cristológica, é natural a associação directa e simétrica entre a cruz e a coluna, visto tratarem-se dos instrumentos supliciais de grande dimensão, como se observa nas duas lunetas ao topo do *Juízo Final* de Michelangelo, ou na Charola do Convento de Cristo[3].



Convento de Cristo, Tomar, det. de uma das faces da estrutura central da Charola [PMO].

Esta relação é sublinhada na própria *Bíblia,* onde Pilatos sintetiza todos os tormentos da Paixão ao mandar açoitar e crucificar Jesus (Mt.27:26; Mc.15:15), encontrando-se a mesma lógica no Evangelho de João (onde, após os interrogatórios, a flagelação marca o verdadeiro início dos castigos corporais que culminarão na cruz, 19:1-18).

Também nos chamados *Evangelhos Apócrifos* a Paixão é resumida pelos açoites e pela cruz[4], sendo que esses e outros escritos não-canónicos faziam parte das várias fontes complementares para a produção artística, quer directamente, quer por via da compilação de Voragine – frade dominicano que no século XIII, e de modo assumido, recorrera aos *Apócrifos* para sistematizar a sua grande hagiografia geral da Cristandade[5].

O (cristológico) S. Vicente na coluna

3 Cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", pp.19-20 [academia.edu | archive.org].

4 Cf. "Evangelho de Nicodemos/Actos de Pilatos" em *Evangelhos Apócrifos – Gregos e Latinos*, Quetzal, Lisboa, 2022, p.337.

5 É o caso da visita de Cristo ao Limbo (cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, cap. LIV, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.233); essa temática seria por sua vez adoptada e adaptada por diferentes artistas, como

Uma vez que os Evangelhos referem apenas que Cristo fora flagelado, é justamente no texto de Voragine que está especificado que o Messias havia sido preso a uma coluna, referindo-se ainda, agora numa passagem baseada em S. Jerónimo, que Jesus recebera açoites inclusivamente no peito que continha Deus[6].

Encontra-se aqui um fundamento iconográfico para a colocação de Jesus amarrado numa coluna, com a particularidade de, em muitas dessas representações, estar figurado de frente (quando as flagelações em sentido geral visam normalmente a zona dorsal/lombar)[7].

Tratou-se de um momento particularmente dramático que, de certo modo, até concorre com o da crucificação. Se nesta última há uma certa ordem e ritualismo, já na flagelação predominara a fúria indiscriminada e brutal. Por essa razão, o Pde. António Vieira especula que de entre os episódios da Paixão, o dos açoites deverá ter sido aquele que mais custou ao Messias[8].

É pois num amplo contexto teológico-artístico que se integra o *S. Vicente na coluna*, pintado por Nuno Gonçalves e que absorve com naturalidade a narrativa da Paixão de Jesus, da qual o santo mártir fora um reflexo subsequente, contribuindo para a evolução da Idade de Cristo para a do Espírito Santo.

A análise da referida pintura será efectuada aqui através de pontos interpretativos, elencados sequencialmente.

• A tábua do MNAA tem a particularidade de não estarem aí representados os verdugos que aplicam os açoites[9], o que se explica por diferentes razões, desde logo como forma de realçar o P formado pelo corpo do santo, complementando o X/aspa da pintura simétrica.

• Ou seja, ambas as pinturas formavam XP – um monograma recorrente para sintetizar o nome de "Cristo" com letras gregas, sublinhando aqui a dimensão cristológica de S. Vicente. Combinam também símbolos que expressam a aliança entre o Ducado da Borgonha/Países Baixos (um dos mais prósperos estados europeus) e Portugal (P)[10].

• O estado borgonhês era representado justamente pela cruz em aspa, no caso de Santo André. Por seu turno, como em Portugal era importante o culto de S. Sebastião, não é impossível que esses dois santos estejam também simbolizados sob a égide da figura tutelar do vicentino padroeiro de Lisboa.

---

por exemplo Jorge Afonso numa das suas obras mais conhecidas (cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e Aparição de Cristo à Virgem", pp.5-6, 31-33 [academia.edu | archive.org]).

6 Tiago de VORAGINE, *op.cit,* vol.II, cap. CLXXXII p.826; vol.I, cap.LIII, p.218.

7 Nesta linha encontra-se por exemplo a flagelação esculpida no claustro dos Jerónimos (v. imagem na página seguinte), devendo ressalvar-se que se trata de uma imagem polissémica.

8 Pde. António VIEIRA, "Sermão do Mandato", parte VIII (1645), em *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira* (sel., intr. e notas por Maria das Graças Moreira de SÁ), Ulisseia, 1999, pp.158-159.

9 Embora exista uma figuração indirecta e codificada, como será referido adiante.

10 V. *O mecanismo dos Painéis de Avis*, 2012, p.7 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.19-33 [archive.org].

• Recentrando o foco no santo em forma de P, observa-se uma dinâmica já aliás notada por Adriano de Gusmão, que até a realça em itálico: "Ainda que quieto, e com a melancólica expressão de quem espera resignado o martírio, o corpo do jovem S. Vicente *move-se* plasticamente, quer na atitude, quer na vida da sua magra e musculosa carne"[11].

• Tal é reflexo da construção versátil e polissémica desse género de figuras, como já se argumentou por exemplo a propósito do Cristo flagelado que se pode observar no Mosteiro dos Jerónimos, ou naquele outro pintado por Caravaggio[12].

Claustro do Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), relevo da flagelação [PMO].

Caravaggio, *A flagelação de Cristo*, Museo di Capodimonte [wikimedia.org].

• No seu cristológico *S. Vicente*, Nuno Gonçalves expressou os princípios humanistas da *Devotio Moderna*, em particular os sistematizados nas páginas da *Imitação de Cristo*, com enorme divulgação na segunda metade do século XV europeu[13].

• Sem dispensar o enquadramento católico, advogava-se uma maior relação individual entre o fiel e a mensagem de Cristo. Assim, propondo-se um espírito estóico, o leitor era convidado a imaginar-se no lugar de Jesus e a seguir o seu exemplo na vida quotidiana.

• Desenvolvia-se portanto passagens bíblicas como a de Mt.10:38, onde Cristo avisa: "o que não toma a sua cruz, e não me segue, não é digno de mim" (v. também Mc.8:34).

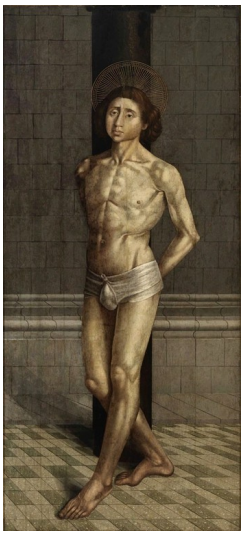
11 Adriano de GUSMÃO, *op. cit.*, p.31.

12 V. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos" [academia.edu | archive.org]; e *The Passion of Caravaggio*, 2013 [academia.edu], coligido em *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.131-138 [archive.org].

13 Sobre esta questão cf. o número mensal anterior desta publicação: *Octógono* n.21 / Novembro de 2025 – "Os jogos ópticos de Nuno Gonçalves – da autoridade ao cosmopolitismo" [academia.edu | archive.org].

• O dinamismo que a tábua imediatamente sugere pode ser traduzido como um caminhar do santo inspirado em Cristo, carregando a sua própria "cruz" e motivando os fiéis que observassem a obra.

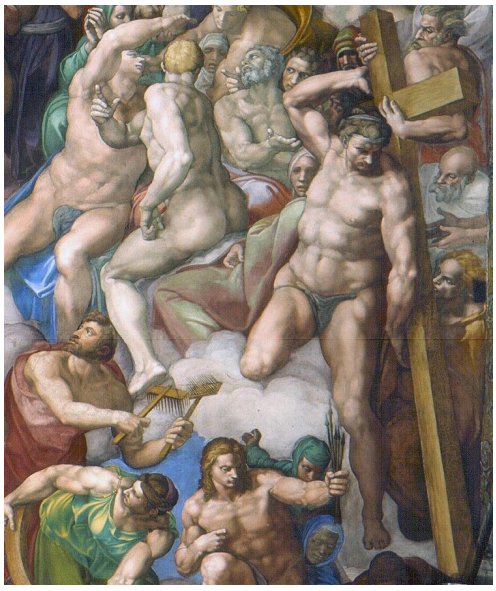
• Para o efeito, Nuno Gonçalves poderá ter adaptado a imagem de penosos trabalhos quotidianos, como se verá depois em Bruegel, com significativo valor alegórico.

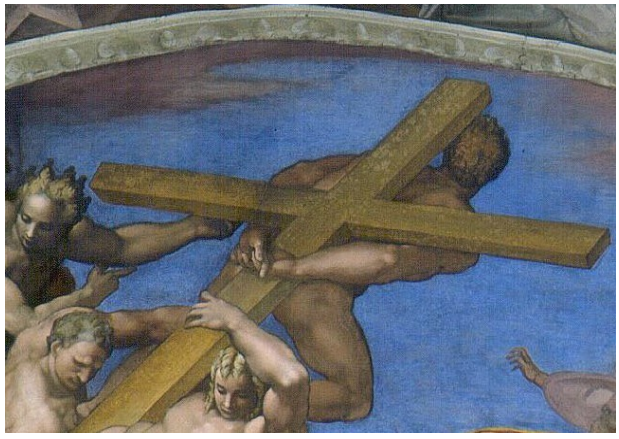


Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, MNAA [wikimedia.org].

Pieter Bruegel, *O Recenseamento em Belém*, det., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique [wikimedia.org].

• Note-se que, na mesma lógica, Michelangelo inspirara-se nos trabalhos de construção civil (da própria basílica de S. Pedro) para compor algumas partes do *Juízo Final* na Capela Sistina[14].





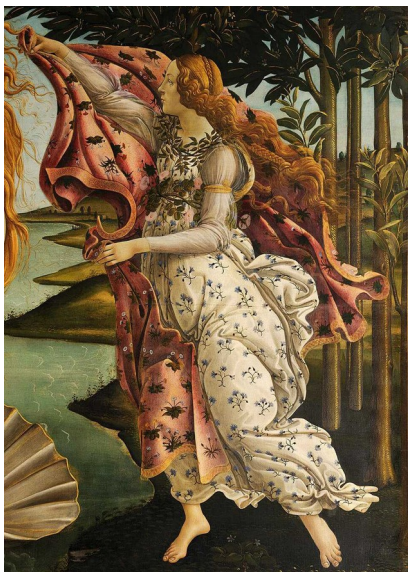
Michelangelo, *Juízo Final*, dets., Capela Sistina [wikimedia.org].

14 Cf. *The L(eonardo) and the S(alai)*, 2012, p.1 [academia.edu], coligido em *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, p.77 [archive.org].

• Note-se também não ser claro que o *S. Vicente* do MNAA esteja de facto "atado" à coluna, pois Gonçalves gizou a imagem deliberadamente ambígua, insinuando o carregar de um elemento que, até pela cor, mais se assemelha ao poste vertical da cruz (que se prolonga virtualmente para além do limite superior visível).

• Ou seja, o santo-mártir vicentino interpreta e exemplifica o caminho do Calvário, percorrido por Jesus entre a coluna onde foi açoitado até à cruz onde expirou. Fá-lo quase "em pontas", como num bailado, expressando que anda já entre este mundo terreno e o celestial-paradisíaco.

• O mesmo artifício será encontrado em Sandro Botticelli, que construiu determinados sincretismos entre figuras bíblicas e as do panteão greco-romano. Nesses personagens compósitos, o próprio andar na terra denuncia uma origem divina[15].



Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, det. MNAA [wikimedia.org].

Botticelli, *O Nascimento de Vénus*, det. (Hora da Primavera), Uffizi [wikimedia.org].

• Veja-se igualmente que esse cariz híbrido – entre o humano e o divino – é realçado pelo jogo de sombras que Nuno Gonçalves desenvolveu na composição. De modo indefinido, a grande sombra parece corresponder essencialmente à coluna/cruz, e não tanto ao corpo do santo-cristológico, cuja única projecção inequívoca no solo é a pequena mancha escura junto ao pé, logo interrompida sem expressar o resto da perna.

15 No caso de se ponderar uma influência artística (do português sobre o italiano?), talvez seja de considerar a estadia em Florença do príncipe D. João (futuro II de Portugal). Por outro lado, a título complementar e acerca da pureza dos pés enquanto expressão do divino, cf. Mt.10:14 e Jo.13:6-8. Já para o Pde. António Vieira, o homónimo e conterrâneo St. António seria de tal modo virtuoso e bem-aventurado que nem a terra lhe sujava os pés descalços (Pde. António VIEIRA, "Sermão de Sto. António", parte I, em *op. cit.*, p.73).

• Traduzem-se aqui princípios teológicos essenciais e orientadores, com realce para a incidência alegórica da luz sobre o corpo, onde deve ser vencida a sombra (Lc.11:35-36), pois afinal "Deus é luz, e não há nele nenhumas trevas" (1Jo.1:5).

• Os antigos pintores medievais-bizantinos expressavam esses princípios à letra, criando ícones manifestamente bidimensionais, i.e. sem pretender criar a ilusão de tridimensionalidade, uma vez que isso implicava modelar sombreados nos santos e personagens bíblicos[16].

• Já na parte ocidental-latina da Cristandade o mesmo conceito estético, embora presente, era todavia atenuado. Admitiam-se até esculturas, embora geralmente encaixadas em nichos. Um caso curioso desse compromisso entre a tridimensionalidade "realista" e o evitar da sombra maléfica encontra-se num peculiar Cristo bastante "achatado", hoje no MNAA e datável do primeiro quartel do século XIV.

Cristo, atrib. ao chamado "Mestre do *S. Bartolomeu* da col. Vilhena", MNAA, perspectivas frontal e lateral [PMO].

16 Tradição ainda hoje preservada no mundo cristão-ortodoxo.

• No panorama da evolução artística, agora no século XV e já num ambiente de formação e cristalização do Humanismo, Nuno Gonçalves utiliza os recursos antigos e novos para sublinhar uma teologia onde Cristo não está somente distanciado ao alto (na cruz, presidindo ao Juízo Final ou "entronizado" ao colo da Virgem). Encontra-se agora também no solo, junto da Humanidade e enquanto homem com (alguma) sombra, a qual todavia se dissipa para voltar ao Pai.

• A ambiguidade foi planeada também ao nível do espaço, com a parede a "desmaterializar-se" quer pelo modo como a sombra maior simplesmente a trespassa, como também pelas linhas oblíquas no pavimento junto ao muro, insinuando um prolongamento artificioso do piso: em suma, um espaço fechado (aquando da flagelação na coluna) e aberto (no caminho do Calvário, levando a sua cruz).

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, det. MNAA [wikimedia.org].

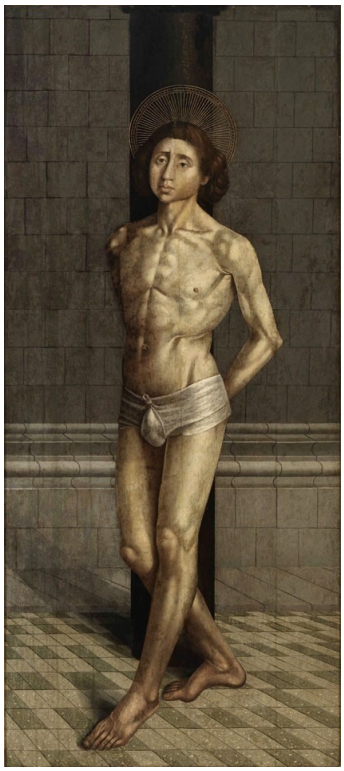
• Mas também ficará expressa a ideia de Salvação, nomeadamente quando os justos puderem habitar a Jerusalém Celeste, cuja praça é "de ouro puro como vidro transparente", e onde se cumprirá a submissão e vitória definitiva sobre as trevas (≈ redução da sombra ao caminhar), ou seja, quando não haverá mais noite (Ap.21:21; 22:5).

• A mesma promessa fica patente através de outro artifício, em concreto a saliência arquitectónica[17] que, na forma aparente de um banco, emerge do próprio muro e corre-lhe a toda a largura.

• A superfície superior dessa projecção, ou "assento" do banco, apresenta-se mais escura (de um lado ao outro da composição), criando visualmente, à distância[18], a ilusão de um sarcófago aberto, i.e. o prenúncio quer da tumulação quer da ressurreição de Jesus.

• Como exemplo comparativo, veja-se que a imagem criada por Nuno Gonçalves apresenta certas afinidades conceptuais com a *Ressurreição* posteriormente gizada por Gaudencio Ferrari.

→



Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, MNAA [wikimedia.org].
Assinalada a parte superior do "túmulo" aberto.

Gaudencio Ferrari, *Ressurreição de Cristo*, National Gallery [wikimedia.org/Google Art Project].

• Como se observa na composição do italiano, o vão do túmulo é artificialmente estreito, não por qualquer defeito figurativo, mas porque esta solução de compromisso permitia conjugar várias mensagens que enriqueciam o valor teológico da obra, em vez de se representar um mero episódio solto.

17 Sobre a configuração efectiva e geométrica deste elemento, cf. Paulo PEREIRA, *Arte e Ciência – Obras da Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, ed. Franco Maria Ricci/MNAA/F. Champalimaud, s.d., pp.145-146.

18 Era comum a criação de elementos cuja percepção se altera com a distância ou o posicionamento lateral do observador (entre muitos exemplos: Jorge Afonso, Gregório Lopes, Daniele Crespi, Holbein, Chanterene, etc.).

• O mesmo se diga de Nuno Gonçalves, sobre o qual persiste há mais de cem anos a ideia errónea de que não controlava a técnica da perspectiva. Pelo contrário, domina-a de tal modo que se permitia deformá-la com mestria para criar exercícios ópticos, e assim acrescentar camadas de significado[19].

• São na verdade múltiplos os recursos desta "águia" da pintura europeia, como lhe chamou Francisco de Holanda. Por exemplo, no mesmo de S. Vicente na coluna, entre o ombro e o pescoço forma-se um N na posição normal (≈ recta), que contrasta com o penitente N invertido que o pintor usava na documentação[20].

• Por seu turno, em contraste com a serenidade estóica do santo, no ombro em primeiro plano surge uma face caricatural e sarcástica – um dos algozes da flagelação, e que marca o início de um grande g [Gonçalves] invertido, formado pela continuação do braço e pela perna que cruza e fica atrás, como que um grande chicote serpenteante.

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, det. MNAA [wikimedia.org].

• No outro ombro dois pequenos olhos esbranquiçados emergem sob uma boca escura e profunda, assinalando o segundo algoz que insulta este cristológico S. Vicente[21].

19 Sobre o domínio da perspectiva por Nuno Gonçalves, cf. *Octógono* n.21 / Novembro de 2025 – "Os jogos ópticos de Nuno Gonçalves – da autoridade ao cosmopolitismo" [academia.edu | archive.org]; *Octógono* n. avulso (21) / 9 de Novembro de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 3" [academia.edu | archive.org]; e *Octógono* n. avulso (15) / 30 de Agosto de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 2" [academia.edu | archive.org]. Sobre outros tipos de artifícios do mestre quatrocentista, v. do mesmo autor os textos coligidos em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016* [archive.org], bem como o livro *Os Painéis de Avis*, 2011 (*online* na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [academia.edu | archive.org]).

20 Estes exercícios eram frequentes, como se observa por exemplo na assinatura de Cristóvão de Figueiredo, reproduzida no catálogo *Primitivos Portugueses – o século de Nuno Gonçalves*, MNAA/Athena, 2010 p.58.

21 Por comparação, veja-se a análise a um quadro de Vermeer publicada sob o título *The distracted working Dutch*, 2014 [academia.edu] – texto coligido em *Northern Art. Studies 2012-2016*, pp.125-127 [archive.org].

• Ainda naquela parte da tábua de Nuno Gonçalves, veja-se como a musculatura do pescoço foi trabalhada para sugerir uma gola, do tipo utilizado pelos militares na tábua "dita dos Cavaleiros", que o mesmo artista pintara no seu famoso políptico hoje também no MNAA.

Nuno Gonçalves, painel dito "dos Cavaleiros", det. MNAA [wikimedia.org].

• Com este expediente "militar", o santo na coluna lembra o posterior S. João Baptista envergando um "peitoral de armadura" no Mosteiro dos Jerónimos, onde aí representa a Vida Activa (em simetria com um S. Jerónimo que interpreta a Vida Contemplativa)[22].

Nicolau Chanterene, *S. João Baptista*,
portal axial do Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém) [PMO]

22 Cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", p.13 [academia.edu | archive.org]; e *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", p.17 [academia.edu | archive.org].

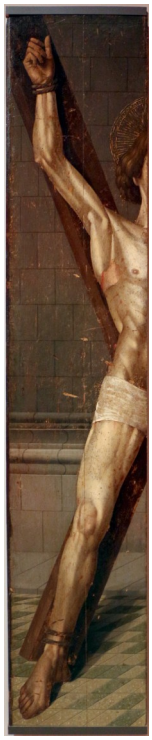
• Ou seja, considerando as duas tábuas de S. Vicente (na coluna e na cruz em aspa), a primeira foi concebida para ficar à sinistra e hierarquicamente subordinada à da cruz em aspa. A simples sugestão de "carregar" o instrumento de martírio remete para a dimensão física, activa e temporal, que apesar de importante é todavia secundária e transitória em face da espiritual, contemplativa e eterna-celestial.

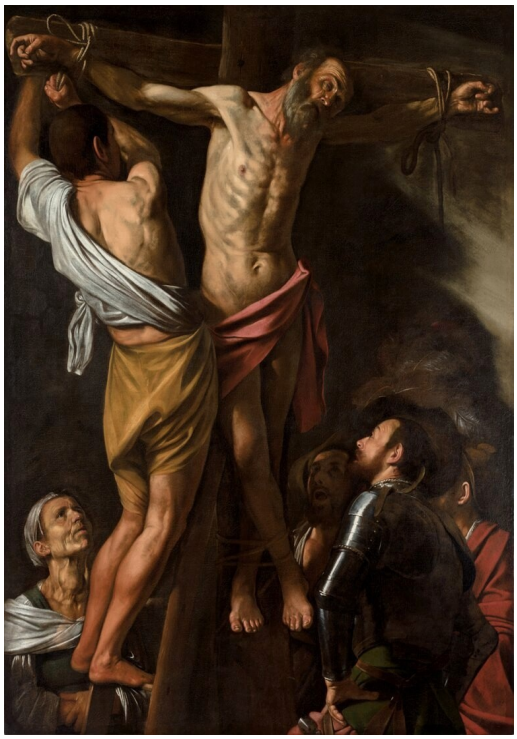
O (cristológico) S. Vicente na cruz em aspa

• Obviamente que o facto da pintura dextra estar incompleta prejudica de modo significativo a respectiva leitura, mas não a impossibilita de todo.

• Em primeiro lugar, é de recuperar a premissa de que os santos em geral reflectem o exemplo de Jesus, especialmente os mártires, pelo que a cruz em aspa é a seu modo um sinónimo da tradicional cruz de Cristo, de configuração latina (†).

• Como exemplo, e entre outras mensagens, Caravaggio expressaria isso mesmo na sua figuração do martírio de Sto. André, colocando-o na tradicional cruz do Messias em vez da convencionada cruz em aspa (em todo o caso simbolizada pelas pernas cruzadas do supliciado)[23].





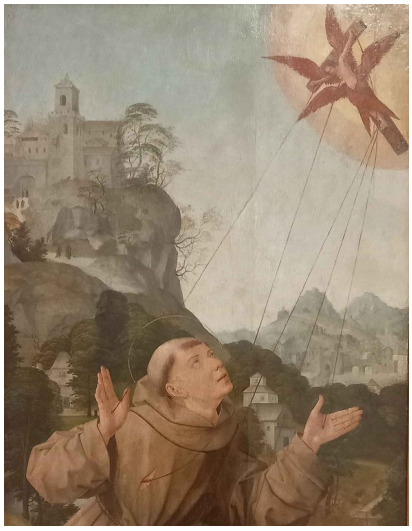
Nuno Gonçalves, *S. Vicente na cruz em aspa*, frag., MNAA [wikimedia.org/Sailko].

Caravaggio, *O Martírio de Sto. André*, Cleveland Museum of Art [wikimedia.org].

23 Similarmente poder-se-á presumir que, na tábua de *S. Vicente na coluna*, as pernas cruzadas alegorizam aí que o santo carrega uma cruz em aspa, apesar da coluna insinuar a verticalizante cruz do Messias. Estes dinamismos são parte intrínseca da criação artística e da engenharia simbólica cuidadosamente planeada nas obras.

• No caso de Nuno Gonçalves, sendo a tábua dextra a contraparte contemplativa deste seu "díptico"[24], o mesmo santo nessa cruz em X simboliza o Messias ascendido ao céu, onde agora se apresenta como a inspiradora "estrela resplandecente e da manhã" (Ap.22:16), ou "stella splendida, & matutina" (*Vulgata Clementina*).

Dois exemplos comparativos onde Cristo surge directa ou sugestivamente na forma de sol/estrela celestial



Rogier van der Weyden, P. van der Weyden e N. Gonçalves, *Retábulo de Middelburg*, det., Gemäldegalerie [wikimedia.org].

Frei Carlos, *S. Francisco recebendo os estigmas*, det., MNAA [PMO].

• Mas não apenas se revela aos Homens. De modo eucarístico desce para junto da Humanidade, como foi alegorizado na Charola de Tomar (abóbada interna do octógono central), onde uma chave-estrelada com o nome divino se "descola" e desce à terra (para se corporizar na hóstia consagrada)[25].

Convento de Cristo, det. da Charola [PMO].

24 Similar à imagem existente no Convento de Cristo apresentada na p.3 deste estudo.

25 Sobre o mecanismo desta estrutura, v. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar" [academia.edu | archive.org]. No mesmo texto e a propósito, veja-se igualmente o peculiar exercício na igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca (p.8).

• No santo vicentino-cristológico de Nuno Gonçalves, a cruz em aspa simboliza portanto esse eucarístico regresso de Cristo à terra dos Homens, tocando o solo de modo inspirador (mas não caminhando, como na tábua verdadeiramente terrena, i.e. a sinistra com a coluna).

• O pé visível neste fragmento de pintura toca assim o chão e, enquanto matéria transubstanciada, deixa apenas uma sombra mínima, ainda menor que aquela na tábua da coluna, onde se prenunciava a transição/caminhada de um estado ao outro).

• Note-se que poderá existir ainda uma alusão ao traumático processo de vitória apocalíptica sobre o mal, uma vez que o pintor, junto ao único calcanhar hoje sobrevivente, parece ter sugerido um olho demoníaco submetido no escuro (Ap.20:1-3), tratando-se de um recurso figurativo aliás comum e com variantes alegóricas[26].

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na cruz em aspa*, frag., MNAA [wikimedia.org/Sailko].

26 Cf. *The Deceptive Angels*, 2013, p.3 [academia.edu], coligido em *Shared Devices in European Art. Studies 2012-2015*, pp.29-32 [archive.org]. Atente-se que no políptico de Nuno Gonçalves, mais concretamente na tábua dita "dos Frades", na parte inferior das vestes do monge em primeiro plano parece existir um "olho" diabólico, embora seja provável um mero descasque da pintura nesse ponto. A mesma cautela fica para a tábua vicentina na cruz em aspa (cuja musealização se justifica, tratando-se de um documento artístico e histórico da maior importância; de notar que à *Vénus de Milo* faltam os braços, ou que à *Vitória de Samotrácia* faltam esses e a cabeça). Ainda relativamente à componente apocalíptica nesta tábua vicentina da cruz em aspa, note-se que o respectivo "túmulo" ilusionado pelo efeito da parede poderá agora aludir não à ressurreição de Cristo (como no painel da coluna), mas à ressurreição geral da Humanidade para enfrentar o Juízo Final.

• Em todo o caso, a lógica figurativa da visita do divino-celestial à terra lembra por exemplo imagens como o *Fresco da Anunciação*, por Sandro Botticelli.

Botticelli, *Fresco da Anunciação*, det., Uffizi [wikimedia.org].

• A propósito da comparação com Botticelli, note-se que Nuno Gonçalves, apesar de formado sob a égide de Rogier van der Weyden[27], apresenta uma tal amplitude que não permite o seu arrumo historiográfico em qualquer "gaveta", seja flamenga ou italiana.

• Justamente a propósito da pintura gonçalvina do S. Vicente colocado em X, Paulo Pereira relaciona "a posição do santo, formando com os braços e as pernas uma aspa", com as diversas tentativas de passar à forma gráfica as discussões em torno do "Homem Vitruviano", i.e. os escritos do antigo tratadista Vitrúvio quanto a uma geometria perfeita do próprio ser humano. As especulações e tentativas já existiam na Idade Média, e ganharam outra dinâmica quando Mariano Jacopo Taccola (1382-c.1453) "concebeu a imagem do homem como medida de todas coisas"[28].

Conclusão

Vivendo entre a Idade Média e o Renascimento, Nuno Gonçalves é um humanista-cosmopolita que parece escapar às catalogações de geografia e de época. Excepto a de que é um génio do século XV – verdadeiro ninho de águias.

27 V. os estudos mencionados na nota 19 deste contributo.

28 Paulo PEREIRA, *Arte e Ciência – Obras da Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, ed. Franco Maria Ricci/MNAA/F. Champalimaud, s.d., pp.46-47, 146-147.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 23
Janeiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.23

O horrendo portal manuelino da Golegã

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Onde se aborda dimensão antropomórfica e polissémica do portal da igreja matriz da Golegã, e sua relação directa com outros monumentos manuelinos.

Palavras-chave: Arte manuelina, Golegã, Convento de Cristo, Torre de Belém, Gil Vicente.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

O portal da igreja matriz da Golegã, de invocação a Nossa Senhora da Conceição, é uma das obras paradigmáticas da complexa e multiforme arte manuelina, que harmoniza e cruza referências bíblicas dos dois Testamentos (evidenciando a coerência evolutiva da religião judaico-cristã), ao mesmo tempo que celebra o poder régio luso enquanto garante e suporte da Fé.

Numa lógica propagandística, o templo aproveitou e distinguiu uma vila então estratégica nas ligações entre Lisboa e o norte e leste do país[1]. Assim, o monumento marcava desde logo a paisagem de quem chegasse pela antiga estrada régia, oriunda da capital via Santarém e Azinhaga).

Entrando o viajante na vila e subindo uma rua, era confrontado ao topo com a súbita "Revelação" da igreja, num jogo cenográfico-teológico similar a muitos outros em Portugal e no resto da Europa[2].

Perspectiva aérea da zona ocidental da Golegã e planície adjacente, sendo a estrada assinalada com a seta e o templo de Nossa Senhora da Conceição por um círculo [Google Earth].

Apenas ao topo da Rua do Campo era desvelada a igreja [Google Sreet View].

Similarmente à abertura dos trípticos ou ao descerrar de cortinas nos templos, este efeito urbanístico era comum e realçava a ideia basilar de Revelação associada ao Cristianismo.

1 A vila marca o termo NE da lezíria ribatejana, por cuja planície era natural a circulação fluvial e terrestre. Por curiosidade, séculos depois, a mesma localidade chegou a ser escolhida para constituir o "Entroncamento" da rede ferroviária nacional, mas a frequência das inundações do Tejo fez deslocar o projecto alguns quilómetros, onde nasceu de raiz o povoado vizinho com aquele nome. Relativamente ao período medieval e tardo-medieval, v. os capítulos iniciais de *A Feira da Golegã*, AFNC, 2005.

2 Por regra, uma construção religiosa devia ser visível das estradas e caminhos de acesso à respectiva localidade. Mas uma vez aqui chegado, o forasteiro apenas redescobria o monumento já muito perto do mesmo, não existindo avenidas directamente alinhadas aos portais (mesmo a Basílica de S. Pedro em Roma apenas teve aberta a Via della Concilliazione já em pleno século XX, em prejuízo aliás da ideia de Revelação súbita, impactante e "desarmante".

Substituindo um templo pré-existente, a igreja fora edificada em inícios do século XVI por ordem de D. Manuel, sendo a nova fachada, como se verá, directamente relacionável com outras obras levantadas em Portugal na mesma época.

Dedicada a Nossa Senhora da Conceição, o monumento evoca portanto a completa pureza divinal também de Maria e, por analogia da Igreja paradisíaca ou Cidade de Deus, enquanto farol e destino último dos genuínos fiéis que, por ora, peregrinam na sempre perigosa e corruptível Cidade dos Homens, utilizando-se aqui as figuras literárias de Sto. Agostinho.

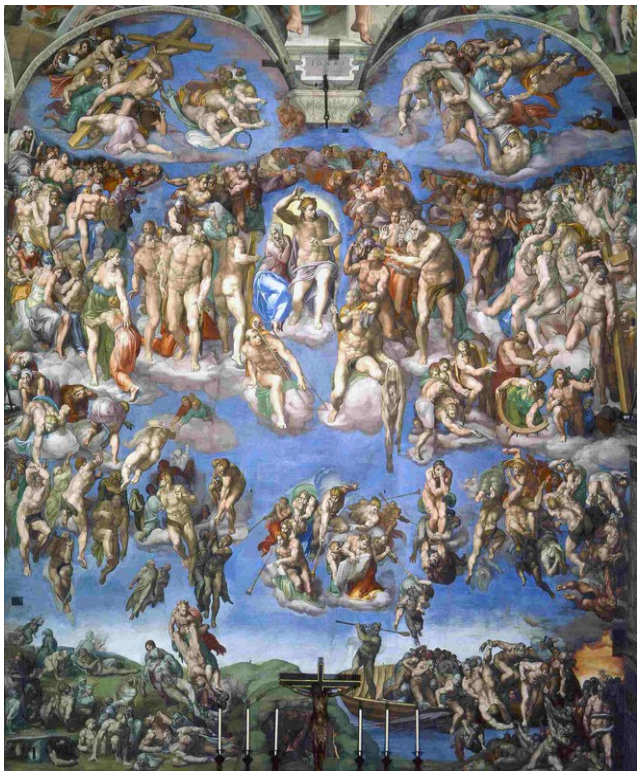
Essa omnipresença do mal é simbolizada por Adão e pela queda da Humanidade sua descendente, obrigada a penar no mundo mortal. Tal encontra-se resumido na Golegã por uma antropomórfica face demonizada e desesperada, mas que mantém a alma original dada por Deus, e que desde logo se traduz pelo livre arbítrio.

Portal antropomórfico da igreja de Nossa Senhora da Conceição, Golegã [PMO].
A pequena escultura de Maria com o Menino está ambiguamente colocada na zona do nariz, especificando a dádiva da alma vivente por Deus (Gn.2:7). Esta não seria a única composição a recorrer a este artifício figurativo-teológico.

Ou seja, através das suas decisões, cada ser humano pode ou descer a uma irracionalidade animal e condenatória, ou usar o bom-senso iluminado para se aproximar dos anjos, o que será aferido no fim dos templos pelo Cristo-Juiz[3].

3 Na literatura filosófica e religiosa da época é frequente a apologia dessa liberdade humana, sendo o *Discurso* de Giovanni Pico della Mirandola um dos exemplos mais conhecidos e referenciados. Note-se ainda que o posicionamento do Menino Jesus sobre a porta (≈ boca) antecipa o seu futuro papel – "olhem que o juiz está à porta" (Tg.5:9).

A título comparativo, na Capela Sistina esse conceito seria traduzido por Michelangelo na parede do altar, a qual reformulou para aí pintar entre 1536-1541 um monumental *Juízo Final*, cuja composição, no seu todo, sugere intencionalmente uma enorme face humana, conforme já notado por outros autores[4].



Michelangelo, *Juízo Final*, Capela Sistina [wikimedia.org].

A composição geral forma, mais precisamente, um crânio (a Humanidade mortal ≈ Adão), o qual reencarna (utilizando os inúmeros corpos) para enfrentar o Juízo presidido por Cristo ao centro, na zona do nariz (≈ alma dada por Deus ao ser humano conforme Gn.2:7; incenso natalício como símbolo de divindade). Neste processo, cada pequena figura individual ou subirá ao céu, ou será puxada para os abismos infernais.

De assinalar que estas grandes composições antropomórficas não eram incomuns, como se observa por exemplo na Torre de Belém. A propósito, veja-se como no seu monumento literário neomanuelino Luís de Camões utiliza termos como o "Luso horrendo" (i.e. intimidante), a "frota belicosa" ou a "possante nau" para exaltar a capacidade naval portuguesa, a respectiva artilharia e a capacidade de enfrentar todo o tipo de adversidades, resistindo sobre as ondas mesmo com o mastro quebrado pela intempérie[5], tratando-se de imagens que de algum modo já eram visualmente expressas na Torre de Belém[6].

4 Sobre esta questão v. *Octógono* n. avulso (24) / 31 de Dezembro de 2025 – "The dynamic consummation of time in Michelangelo's *Last Judgement*", pp.4-6 [academia.edu | archive.org].

5 Nos *Lusíadas* vejam-se por exemplo as estrofes II:21, 48; VI:74-75; X:69, 156.

6 Acerca do significado e antropomorfismo do monumento ribeirinho, cf. *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [academia.edu]; e *A terrível Torre de Belém*, 2015 [academia.edu], coligidos em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.73-75 e 79-82 respectivamente [archive.org].

A terrestre-náutica Torre de Belém, com a feição antropomórfica na estrutura vertical [wikimedia.org/Sonse].

Exemplo comparativo[7]

Gregório Lopes, *Retrato de Vasco da Gama*, MNAA [PMO].

Neste retrato, a mão antropomórfica com os óculos forma uma beligerante e corajosa "nau" que não teme as "ondas" incógnitas.

7 Sobre os vários dispositivos simbólicos gizados neste quadro, cf. *Octógono* n. avulso (11) / 18 de Junho de 2025 – "Inv.550 Pint – um retrato de Vasco da Gama" [academia.edu | archive.org]. V. igualmente *Octógono* n. avulso (16) / 3 de Setembro de 2025 – "Portraying the benevolent/punishing Captain James Cook" [academia.edu | archive.org].

De notar que a referida face na Torre de Belém (edificada sob a direcção de Francisco de Arruda) se encontra virada ao Tejo (≈ mar, *Lus.*X:10), enquanto no lado oposto foi desenvolvido um esquema iconográfico que sintetiza aquele levantado pouco antes no Convento de Cristo em Tomar, segundo a orientação de Diogo de Arruda (irmão do mencionado Francisco)[8].

A identificação historiográfica dos Arrudas como mestres-construtores da torre lisboeta e do acrescento manuelino à charola tomarense foi efectuada nos anos de 20 e 30 do século XX[9], sendo que décadas volvidas se argumentou com fundamento que, em Tomar, a iconografia terá sido previamente desenhada pelo versátil Gil Vicente, o qual buscara inspiração no seu repertório de ourives[10].

Nesta intervenção em Tomar, onde se destaca a icónica Janela, deverá ser ainda considerada uma camada antropomórfica, onde dois "olhos – alianças/anéis" citam o Antigo e o Novo Testamento enquanto referências de uma Fé baseada na Revelação do que antes estava encoberto, e de Redenção de uma Humanidade condenada a carregar o peso do pecado original incutido pelo Diabo[11].

Diogo de Arruda e Gil Vicente, Janela manuelina, Tomar [PMO]. Imediatamente por cima da "boca" (i.e. da janela propriamente dita), dois círculos formam os olhos do Diabo, que Cristo e a Coroa lusa acabarão por submeter. Os ditos círculos (a Velha e Nova Aliança) remetem também para o consórcio entre D. Manuel e D. Maria, no contexto de um então ambicionado iberismo de liderança portuguesa.

8 V. *A síntese de Belém*, 2014 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, p.77 [archive.org].

9 Cf. Reynaldo dos SANTOS, *Diário de Notícias*, 2 de Fevereiro de 1923, p.2, e *Fradique*, 2 de Maio de 1935. Sobre o enquadramento da questão, v. *Reynaldo dos Santos – a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, pp.93-94, 162 [academia.edu].

10 Acerca desta questão, v. Paulo PEREIRA, "A simbólica manuelina" em *História da Arte Portuguesa*, vol. II, C. Leitores, 1995, p.136; IDEM, *De Aurea Aetate*, IPPAR, 2003, pp.88-90.

11 Esta é uma obra de polissemia particularmente densa. Note-se ainda que a arte manuelina se integra naturalmente no panorama cultural e artístico do seu tempo, muito marcado por exercícios interpretativos sobrepostos e dinâmicos. A originalidade é por vezes surpreendente, como se observa no portal axial dos Jerónimos, onde Chanterene esculpiu um efeito semelhante a uma anamorfose (cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene" [academia.edu | archive.org], coligido em *Segundo Octógono* [academia.edu | archive.org].

Toda esta concepção também se observa na igreja goleganense, cuja face horrenda foi até dotada de "sobrancelhas" – entenda-se, os pergaminhos que alegorizam os dois Testamentos, sendo que já Dante se lhes referia como o "velho e novo coiro"[12].

Por sua vez, esta dualidade complementar (religião judaico-cristã) é também expressa em símbolos híbridos, lembrando outras composições onde, por exemplo, a chave de Pedro é também um *yad* hebraico, ou um crucifixo-relicário resulta da metamorfose de uma *menorah*[13].

No caso da Golegã, este tipo de fusões verifica-se numa forma pentagonal encurvada (típica do arquitecto Diogo de Boytac)[14], onde no interior em chamas estão incólumes a imagem da Virgem maternal segurando Jesus, entre duas pilastras.

Portal da igreja de Nossa Senhora da Conceição, det. [PMO].

Traduzindo a composição: a sarça ardente do Antigo Testamento (Ex.3:1-3) é equiparável à estrela natalícia que anuncia a Nova Aliança (Mt.2:1-2), constituindo o próprio Jesus Cristo a porta da Salvação (Jo.10:9).

12 DANTE Alighieri, *A Divina Comédia – Paraíso*, XXIV, ed. Quetzal, 2011, p.807.

13 Cf. *Vasco Fernandes e a chave de Pedro*, 2015 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal*. *Estudos 2002-2015*, p.89 [archive.org]; e *Octógono* n. avulso (20) / 3 de Novembro de 2025 – "The Vendramin Family by the skillful Titian (Tiziano)" [academia.edu | archive.org].

14 V. por comparação elementos similares nas fachadas das igrejas de Jesus (Setúbal) e de Sta. Cruz (Coimbra), Sobre a questão, cf. Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, vol.III (*Idades do Ouro*), C. Leitores, 2004, p.36.

Assim, e tal como na pintura portuguesa da época era muito frequente a colaboração de vários artistas no planeamento e mesmo na execução das composições, o mesmo se observa com ainda mais naturalidade nas grandes empreitadas de arquitectura, fazendo os estaleiros coevos de Tomar, Restelo e Golegã interligar os Arrudas, Boytac e Gil Vicente (não sendo todavia de descartar outros nomes)[15].

Obviamente que essas e outras obras tinham um fortíssimo cunho propagandístico, justificando e explicando a ascensão providencial de D. Manuel – o duque de Beja feito rei e, logo de seguida, imperador dos oceanos e respectivo comércio ultramarino.

O soberano liderava a "ocidental praia lusitana", habitada pela "gente marítima de Luso", i.e. um povo (os portugueses-*lusíadas*) que habitava entre a terra e o mar[16], e que não perdia uma oportunidade estar com "os pés de molho"[17].

Este conceito "anfíbio" foi lavrado na pedra do Convento de Cristo, nomeadamente por formas deliberadamente ambíguas que combinam ou até fundem elementos marinhos e terrestres[18], bem como na Torre de Belém, onde a inspiração no continental castelo de Beja (D. Manuel duque) se desenvolve numa poderosa e conquistadora nau (D. Manuel rei-imperador)[19].

Portanto, em vez de esconder ou sequer mitigar o modo inusual como alcançara a coroa, o Venturoso fazia dessa aparente "fraqueza" uma força mística, baseando-se no messianismo e na inauguração do ciclo imperial.

Nas últimas duas décadas do século XV o trajecto dos Avis-Beja havia sido particularmente traumático e periclitante, conferindo a D. Manuel a dimensão cristológica de alguém que sobrevivera à matança dos inocentes para, no fim, triunfar no lugar mais alto – num trono tão assente na terra como no mar.

---

15 Relativamente a essa interligação, e conforme já proposto na historiografia, é plausível que a Torre de Belém tivesse sido iniciada aproximadamente ao mesmo tempo que o vizinho Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), então ainda sob uma direcção unificada de Boytac, vindo Francisco de Arruda a assumir a empreitada da Torre alguns anos mais tarde, ainda no reinado manuelino (cf. Ana Luísa QUINTA, "Aspectos construtivos e formais da Torre de Belém", em *Sphera Mundi – Arte e cultura no tempo dos Descobrimentos*, Caleidoscópio, 2015, pp.37-39. Por seu turno, numa perspectiva geral, atente-se que a fachada do templo goleganense parece a síntese num só pano da perspectiva duplicada que Boytac desenvolvera antes para o Hospital Real de Todos-os-Santos (Rossio de Lisboa). Contudo, a adição na Golegã de uma grande face antropomórfica poderá supor uma revisão do projecto por parte dos Arrudas e de Gil Vicente (talvez o mesmo se tenha verificado na Torre de Belém, explicando alguns paradoxos). Para mais, poder-se-á entender a Torre como uma macro-ourivesaria saída do talento de Gil Vicente (a título comparativo, vejam-se as tão discutidas cúpulas aos gomos, encontradas também em várias peças áureas da época, bem como na figuração de alfaias litúrgicas em pinturas).

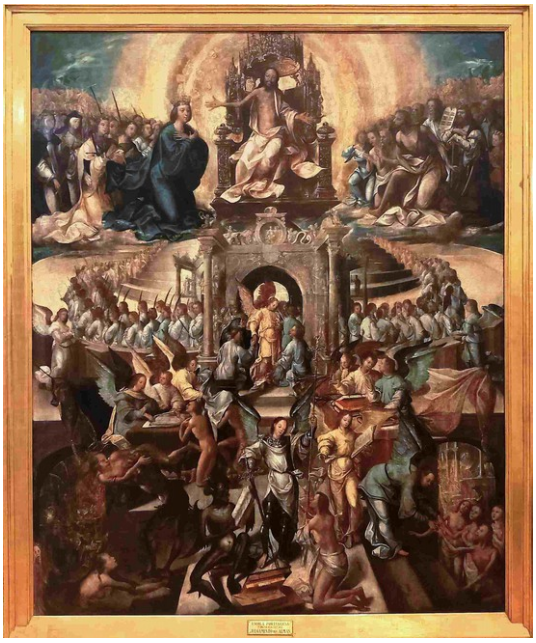
16 *Os Lusíadas* I:1, 62. Nesta obra são várias e diversificadas as alusões que distinguiam Portugal como o lugar onde "a terra se acaba e o mar começa" (III:20; VIII:78).

17 Veja-se a pitoresca representação familiar quinhentista *Portugueses em Ormuz* (actualmente em Roma, a imagem foi publicada no catálogo *Portugal e os Descobrimentos*, CPEUS,1992, p.157).

18 Reynaldo dos Santos e Paul Evin estavam ambos certos, mas também errados ao pretender negar a visão contrária.

19 *A configuração da Torre de Belém*, 2014 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.73-75 [archive.org].

Exemplo comparativo[20]



Nesta representação apocalíptica (MNAA Inv.71 Pint), do tempo de D. João III, é conservado e desenvolvido o espírito imperial ultramarino português, inclusivamente com a referência alegórica ao domínio das ondas e das criaturas do mar [PMO].

Det. do trono, que surge como um carro vindo sobre as "ondas" e respectiva espuma (≈ Neptuno), puxado num dos lados por um pequeno "golfinho" dourado (subtil mas com assinalável realismo). Já as figuras santas que flanqueiam o trono diferenciam a terra do mar (este último subindo e personificando-se na figura de "Maria", que literalmente significa "Senhora do Mar", e a quem o golfinho/delfim também presta homenagem).

20 Sobre o quadro do MNAA aqui presente, cuja autoria justifica estudo autónomo, vejam-se outras modelações de figuras animais em *Octógono* n. avulso (9) / 30 de Março de 2025 – "Arte e cartografia no século XVI: o rectângulo angélico" [academia.edu | archive.org], coligido em *Segundo Octógono* [academia.edu | archive.org].

Vários exemplos de criaturas marinhas numa representação quinhentista de Sebastian Münster [wikimedia.org].

Com a chegada ao poder e consolidação do ramo dinástico dos Avis-Beja, tornou-se constante o recurso a figuras diversas do passado, incluindo do Antigo Testamento, que serviam a nova retórica vigente no país, casos de Moisés, que abrira o mar; de David, improvável mas providencial herói; bem como de Jonas.

Contextualizando e regressando de novo à Capela Sistina, atente-se que, além do já mencionado *Juízo Final*, Michelangelo pintara ainda antes o célebre tecto (1508-1512), aqui reservando lugar de honra a um indivíduo do Antigo Testamento que havia sido engolido por uma baleia e devolvido com vida à terra passados três dias[21].

Assim, Jonas era uma óbvia prefiguração do Cristo ressuscitado, numa analogia expressamente reconhecida nos Evangelhos (Mt.12:39-41, 16:4; Lc.11:29-32), bem como por vários outros autores, como Sto. Agostinho ou Tiago de Voragine[22].

21 Na grande capela vaticana, a figura de Jonas faz a ligação entre o tecto e a sempre predominante parede do altar. Sobre este ponto v. *The Sistine Chapel and the Two Testaments*, 2013 [academia.edu], coligido em *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.101-105 [archive.org].

22 Cf. Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XVIII, cap.XXX, FCG, p.1776. Quanto a Voragine, o episódio de Jonas e da baleia serve-lhe para argumentar a favor de um outro dogma mariano – o da Assunção de Maria e a incorruptibilidade do seu corpo após a respectiva morte/dormição (v. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, cap.CXIX, Alianza Editorial, 1999, p.497). Na Golegã, a posição da escultura mariana sobre a entrada poderá ecoar esta perspectiva complementar.

Sobre esta questão e tornando ao templo goleganense, a respectiva face horrenda na fachada não deve ser desligada do restante monumento (o mesmo se aplicando aliás quer à Janela tomarense quer à Torre de Belém). Assim, e tal como os pergaminhos-sobrancelhas ou a sarça ardente-estrela natalícia, igualmente o próprio portal expressa a sistemática ligação entre os Testamentos, agora através da cabeça de uma grande baleia, em cujo ventre eucarístico os fiéis entram para assistir ao ofício divino, daí saindo periodicamente regenerados (≈ ressuscitados).

Neste exercício cénico, provavelmente de criação vicentina, a grande face também lhes lembra o valor da humildade e os perigos da arrogância, simbolizada pela cabeça decapitada de um Golias que, tendo provocado os adversários por 40 dias, acabaria derrubado por uma pedra certeira disparada pelo jovem atirador David (um dos avatares preferidos de D. Manuel).

Na polissémica face goleganense, a pequena escultura divina tanto serve de nariz como de pedra "cruzadística" que feriu mortalmente a testa de Golias (triunfante David ≈ Cristo, e.g. Act.2:30-32; Rm.1:3-4, etc.; em Ap.22:16 Cristo inclusivamente declara: "Eu sou descendente da família de David. Sou a estrela brilhante da manhã", o que sai reforçado na Golegã através da forma pentagonal-estrelada.

Caravaggio, *David com a cabeça de Golias*, Prado [wikimedia.org].

David amarra a cabeça entretanto já degolada de Golias (um auto-retrato penitente do próprio artista), em cuja testa a marca da pedrada tem um valor cristológico próprio.

De sublinhar que na arte da época as sobreposições são geralmente conexas, existindo neste caso uma correlação natural entre Golias e a baleia, como lembraria depois o Pde. António Vieira, quando advertia sobre a arrogância: "O que é a baleia entre os peixes é o gigante Golias entre os homens. (…) Bastou um pastorzinho [David] com um cajado e uma funda, para dar com ele em terra. Os arrogantes e soberbos tomam-se com Deus; e quem se toma com Deus, sempre fica debaixo"[23].

De igual modo, já o bem antigo Isaías profetizara que Deus venceria o grande monstro aquático Leviatã, "qui in mari est" (Vulgata Latina, Is.27:1).

No portal goleganense, a colocação do Menino Jesus e sua maternal "Senhora do Mar" (*Domina maris*, Maria)[24] parece corresponder a uma intenção em subordinar o soberbo Golias-baleia, o qual de algum modo simboliza todos os humanos, recordando-lhes a intrínseca falibilidade ao passarem sob os pés da pequena e humilde escultura.

Exemplo comparativo

Andrea Mantegna, *Lamentação sobre o Cristo Morto*, Brera [wikimedia.org].
Neste quadro o próprio espectador é levado a participar na composição, sendo-lhe lembrado que se encontra moralmente sob os pés de quem sofreu e morreu pela remissão dos pecados da Humanidade.

Na dinâmica composição arquitectónica-escultórica da Golegã, e tal como nos textos bíblicos, nos sermões e na literatura em geral desse tempo, são constantes as associações visando demonstrar como tudo estava interligado por uma lógica essencial, conforme se reforçou teoricamente em finais do século XV, com reflexos inevitáveis e naturais na produção estética das décadas seguintes.

23 Pde. António VIEIRA, "Sermão de Sto. António", parte V, em *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira*, Ulisseia, 1999, p.96.
24 IDEM, *Ibidem*, parte I, p.75.

Não se limitando a questões de natureza teológica ou conceptual, este recurso polissémico também contemplava, obviamente, a circunstância pessoal do patrocinador régio. É assim possível que a imagem maternal de Maria ecoe a da rainha D. Maria com a descendência do marido Venturoso, o qual entendia o seu momento como a fundação de uma nova dinastia – providencial, redentora e ecuménica (recuperando, refazendo e exponenciando as considerações de Fernão Lopes acerca da nova era histórica inaugurada por D. João I)[25].

O famoso e imponente título adoptado por D. Manuel confirmava um estatuto diferenciado, que vitórias históricas como a de Diu em 1509 vieram reforçar. Nos mares orientais os portugueses reencontraram o velho "Mouro" hostil, ou o "Bárbaro" inimigo da fé cristã, como genericamente lhe chamava Camões (*Lus.*III:48).

Este último, na estância final do seu Poema, incitava D. Sebastião a imitar Alexandre o Grande e a reinventar o intrépido espírito manuelino, concentrando agora a iniciativa em Marrocos, uma vez que era constante a beligerância marítima e costeira nos dois lados do Estreito, potenciada pela expansão otomana a partir do Levante. E para tal Camões sublinhava que a imagem do monarca luso deveria ser terrífica e paralisante, como a da Medusa (cabeça-troféu de um inimigo bárbaro supostamente invencível, que um líder ostentava como aviso do seu poder).

Caravaggio, *Medusa*, Uffizi [wikimedia.org].

Com origem na mitologia da Antiguidade, a Medusa era um recorrente emblema de autoridade que visava logo à partida intimidar o inimigo. Por exemplo, pode ser encontrada ao peito da mais famosa representação de Alexandre o Grande (Museu Arqueológico de Nápoles).

A Janela de Tomar e o portal da Golegã são exemplos de Medusas cristianizadas, às quais se poderá juntar a Torre de Belém enquanto expressões de um poder que os sucessores de D. Manuel deveriam imitar. As obras de patrocínio régio são também frequentes "espelhos de príncipes", i.e. recomendações codificadas para as gerações futuras sobre como manter viva a árvore da dinastia e a soberania do país.

25 Este propósito manuelino também está presente, por exemplo, no tecto da Sala dos Brasões em Sintra, ou na pintura *Fons Vitae*, da Misericórdia do Porto.

A domesticação dos poderes pagãos e diabólicos, como que tornados em úteis gárgulas[26], é feita sob a égide de um Cristianismo universal, o que na Golegã é reforçado pelas cruzes da ecuménica Ordem de Cristo, conectadas por sua vez a dois elementos circulares "sorridentes", porventura duas máscaras da Comédia, alusivas ao talentoso e multifacetado "Aristófanes" luso, de língua afiada e capaz de sobrepor com harmonia várias camadas de significado através de hábeis soluções de compromisso[27].

(det.)

Mas se esta iconografia de raiz cristã possui uma componente de triunfo régio e submissão do infiel incorrigível, tem igualmente a da persuasão e conversão das boas almas desencaminhadas. E tal como existe uma baleia má (o Leviatã) e outra boa (que guardou e devolveu Jonas), assim também existe um Golias mau e outro bom, nomeadamente S. Cristóvão.

Jheronimus Bosch, *S. Cristóvão*, det.,
Museum Boijmans van Beuningen [wikimedia.org].

Figura de porte colossal, Cristóvão auxiliara o Diabo até descobrir o superior poder de Jesus. Começou então por servir os fiéis ajudando-os a atravessar um perigoso rio, chegando mesmo a carregar o próprio Cristo surgido na sua forma infantil. Antes de ser martirizado, o santo também se distinguiu enquanto conversor, e neste quadro de Bosch é perceptível a (expulsa) face em perfil do Diabo a esvoaçar no limite das suas vestes.

26 Sobre esta dinâmica, cf. *O bem e o mal na arquitectura gótica*, 2015 [academia.edu], coligido em *Shared devices in European Art. Studies 2012-2015*, pp.67-69 [archive.org].

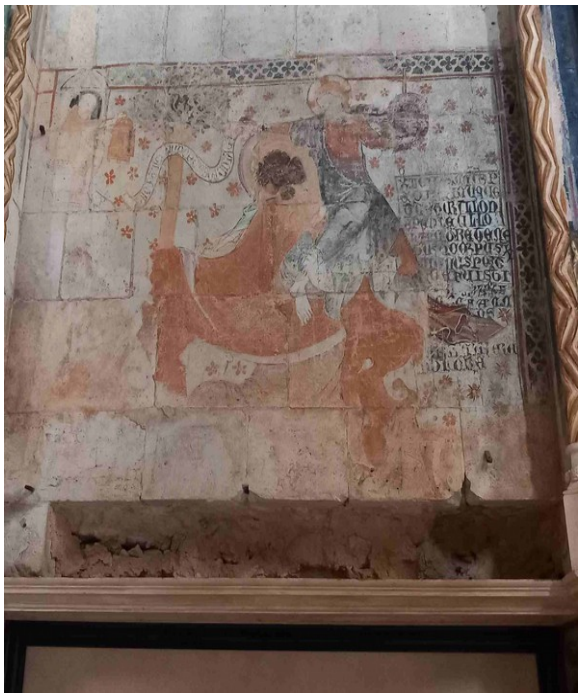
27 Essas cruzes assentam em dois troncos terrestres-coralíneos, lembrando de certo modo o relicário medieval da rainha Sta. Isabel (MNMC), o que poderá reforçar que o planeamento do portal foi realizado na óptica de um ourives. Sobre a capacidade narrativa-visual de Gil Vicente, v. *Octógono* n.11 / Janeiro de 2025 – "O ouro de Quíloa segundo Gil Vicente" [academia.edu | archive.org]; e *Octógono* n.12 / Fevereiro de 2025 – "A legenda vicentina da Custódia de Belém" [academia.edu | archive.org].

Simultaneamente redimido e evangelizador, o poderoso Cristóvão (literalmente o "portador de Cristo") era uma referência de como o poder em última análise deveria ser colocado ao serviço do bem.

À entrada de Lisboa, a própria Torre de Belém era uma versão petrificada da excepcionalmente poderosa nau *S. Cristóvão*, ancorada no Tejo e cujos canhões ajudavam a vigiar a circulação de navios, garantindo a segurança da cidade[28].

Passando a Tomar, note-se que a plataforma que hoje permite ao visitante estar bem próximo da Janela é uma construção pós-D. Manuel, pelo que, originalmente, o observador ficava numa posição mais baixa. Daí via no alto uma figura emergindo da parede, como se fora um gigante suportando e assim protegendo a promessa da Árvore da Vida (≈ a Salvação; Ap.22:14), sugerindo um S. Cristóvão carregando o adventício e redentor Jesus[29].

A interpretação é reforçada no interior do monumento, nomeadamente na charola medieval, onde ficou preservada uma antiga pintura representando aquele santo gigante.



Convento de Cristo, representações exterior e interior [PMO].

28 Cf. Paulo PEREIRA, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, vol.V (*Cabos do Mundo e Finisterras*), C. Leitores, 2005, p.103.

29 Novamente de sublinhar o cariz excepcionalmente multiforme da Janela, sendo este apenas um dos múltiplos significados aí conectados. Para mais sobre esta problemática, v. *A Janela de Tomar*, 2011 – ed. agregada [academia.edu | archive.org].

A mesma lógica é observável na Golegã, onde não custará ver a grande face antropomórfica do portal como um S. Cristóvão protegendo ao topo Jesus e Maria (a Igreja), porventura com uma intenção simbólico-cenográfica de dimensão paisagística, em que o corpo do gigante é formado pela colina que se ergue da planície frequentemente inundada pelo Tejo (≈ rio que S. Cristóvão atravessava carregando os cristãos e o próprio Menino Jesus)[30].

Neste contexto, a entrada dos fiéis no templo funciona também como abrigo de segurança (≈ nova arca de Noé; Lc.17:26-30). Contudo, a salvação física não equivale necessariamente à da alma.

Existe na Golegã e noutros edifícios religiosos uma falácia ou "pedra de tropeço", pois poder-se-ia julgar que o portal é a via para a redenção, até mesmo porque sobre a entrada está a escultura divina que anuncia o Messias como a porta e caminho (Jo.10:9; 14:6).

Contudo por essa porta qualquer um pode entrar. Importa pois estar efectivamente atento aos sermões e perceber que a porta que realmente interessa não é a larga, mas a estreita (Mt.7:13-14).

Assim, ao olhar para escultura de Maria com o Menino, o fiel deve continuar para cima, encontrando na circularidade celestial do óculo a verdadeira porta para a Salvação, em vez daquela terrestre.

A propósito, note-se que a prometida Jerusalém Celeste é descrita no livro do Apocalipse (21:21) como tendo doze portas, "duodecim margaritæ sunt", i.e. sob a forma de pérolas[31]. Frequentemente as doze pérolas são sintetizadas numa só, alegorizando o Cordeiro como a porta paradisíaca.

Mestre João, *Relicário de D. Leonor*, MNAA [PMO].
Nesta peça de ourivesaria arquitectural, ao topo encontra-se a pérola simbolizando a passagem para a Salvação.

30 Sobre estes exercícios envolvendo paisagens e áreas urbanas, v. *Octógono* n. avulso (14) / 19 de Agosto de 2025 – "O urbanismo simbólico de Lamego" [academia.edu | archive.org].

31 Também a versão em português da Vulgata Latina utiliza a expressão "margaritas" (pérolas) para caracterizar as portas do Paraíso – cf. a edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963.

Nos templos de pedra o óculo luminoso resume a mesma ideia, como se observa em diversos monumentos de iniciativa manuelina.

Igreja de Sta. Mª Madalena, det., Olivença [wikimedia.org].
O óculo resume aqui as doze pérolas que o circundam.

Diogo de Arruda e Gil Vicente, Convento de Cristo, óculo da parede ocidental [PMO].
Jheronimus Bosch, *Ascensão ao Paraíso*, det., Galeria da Academia de Veneza [wikimedia.org].

Em Tomar, o óculo apresenta uma forma cónica que lhe realça, também, a ideia de uma porta-túnel, similar àquela mais famosa pintada pelo contemporâneo Bosch (não sendo impossível ter sido esta a fonte de inspiração, dada a especial importância do neerlandês-brabantino no panorama artístico europeu).

Igreja matriz da Golegã, det. [PMO].

Na parte superior da fachada, o óculo encontra-se sob a protecção do Escudo Real, com o tradicional elmo e dragão alado. Já na parte inferior, o pequeno elemento antropomórfico (≈ sultão) equivale à figura sob o óculo tomarense. Lateralmente, a polissémica e dividida Esfera Armilar simboliza os hemisférios ocidental e oriental, bem como (e desde logo) o Universo visível e mensurável, com os astros e a eclíptica das doze constelações. Esta Esfera celeste deve ser entendida como uma só em "rotação" em torno do óculo – a entrada fixa/ponto focal do Empíreo, i.e. o Universo para lá do visível, e que correspondia à morada de Deus. Fixa, a dita entrada era habitualmente associada à Estrela Polar, em torno da qual roda o cosmos. Ou seja, a "Máquina do Universo" gira em torno de si mesma e em redor da porta do Empíreo.
O mesmo efeito também se encontra na Janela de Tomar, embora tendo ao centro a Cruz de Cristo, com idêntico valor essencial.

A presença do elevado e aparentemente inacessível óculo enquanto verdadeira porta constitui mais uma lição de humildade, pois ninguém se pode arrogar à convicção de ser um eleito de Deus. Assim, aquele elemento circular surge como um desafio, quase uma provocação, recordando a cada um a sua intrínseca fraqueza na fé, pois se esta fosse absoluta, o crente não teria limites físicos à sua vontade (Mt.14:28-31, 21:20-21.

Consequentemente, ao ser humano resta-lhe admitir a sua condição de pecador e viver o melhor possível sob a égide das boas obras, com fé e esperança para o momento da reencarnação e Juízo Final.

Em suma, e na mesma lógica de outras edificações do seu tempo, a composição manuelina da Golegã é um engenho dinâmico que, celebrando uma crença religiosa e exaltando um poder régio, também expressa o génio humano.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 24
Fevereiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

Os pelicanos de Camões e o Bucéfalo de Filipe II

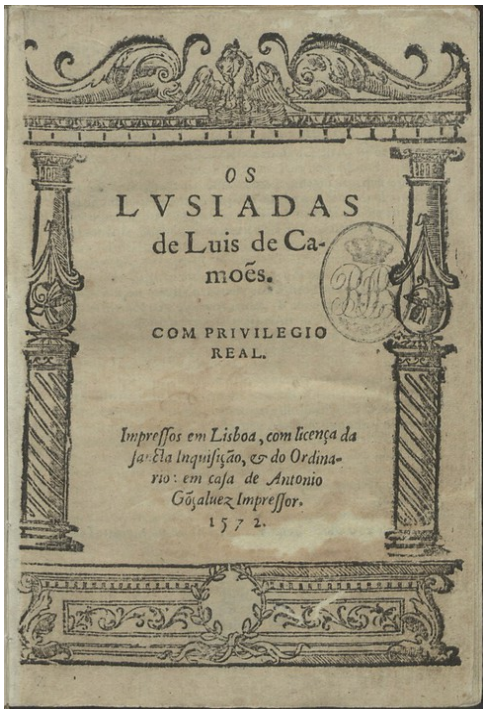
Paulo Martins Oliveira

Resumo: Onde, relativamente aos *Lusíadas*, se analisam diferentes aspectos da simbologia iconográfica e literária das edições portuguesas datadas de 1572, bem como das traduções castelhanas de 1580.

Palavras-chave: Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Filipe II Habsburgo, Benito Caldera, Luis Gómez de Tapia.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Mesmo num monumento literário por excelência como são *Os Lusíadas* de Camões, o elemento artístico-plástico revela-se também importante para compreender o simbolismo e os objectivos do Poema. E aqui destaca-se um pelicano na portada da obra original de 1572[1], expressando dois sentidos entrelaçados: o Cristo que oferece o seu sangue para alimentar as crias, e o bom rei que, inspirado nos Evangelhos, constitui o fiel guardião dos seus "filhos", entenda-se, dos súbditos em geral[2].


OS
LVSIADAS
de Luis de Camões.
COM PRIVILEGIO REAL.
Impressos em Lisboa, com licença da Sancta Inquisição, & do Ordinario: em casa de Antonio Gonçaluez Impressor.
1572.

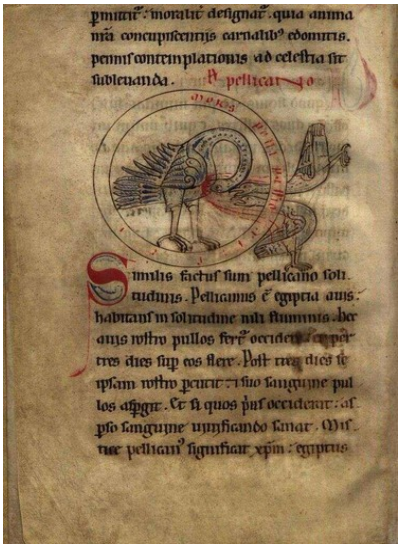
Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas,* 1572, portada e det. do pelicano [wikimedia.org].

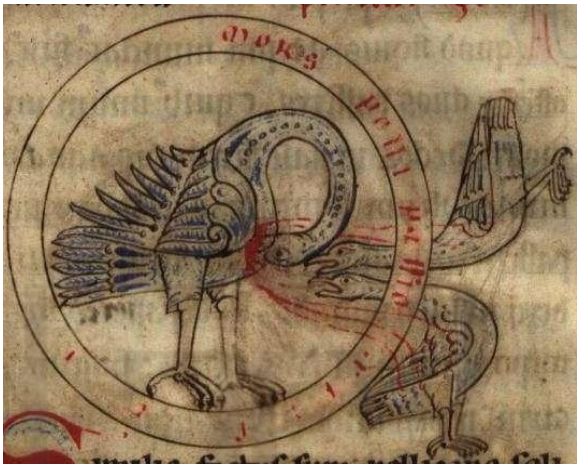
1 Note-se desde já que, como é bem conhecido da historiografia, existem duas versões da obra datadas de 1572, com variações nos respectivos pelicanos, sendo a questão recuperada e desenvolvida adiante.

2 Acerca do pelicano como alegoria do rei ideal e cristológico, v. Miguel Metelo de Seixas, *As Armas e a Empresa de D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas*, [2010], pp.28-30.

Apesar do pelicano ser referido no salmo 101 da Vulgata[3], o seu valor teológico advém de antigas mistificações adaptadas por cristãos ainda durante o Império Romano[4], acreditando-se que essa ave mataria as crias rebeldes para depois, num acto de compaixão e sacrifício, ferir o próprio peito para as ressuscitar e alimentar com o seu sangue.

A simbologia eucarística era óbvia, e os autores medievais utilizariam esta alegoria nas artes e nas letras[5], por exemplo nas páginas do *Livro das Aves*, datado do século XII.





Livro das Aves, Torre de Tombo
Entrada e det. do pelicano [wikimedia.org].

Como se observa, a ave sangra o peito para alimentar as crias, lembrando por exemplo a *Fons Vitae* da Misericórdia do Porto, onde fica sugerido que o *primus* e cristológico D. Manuel "bebe" do sangue eucarístico saído do peito de Jesus (≈ pelicano zelando pelos filhos no seu ninho-fonte).

Colijn de Coter, *Fons Vitae*, Misericórdia do Porto [wikimedia.org].

3 *Biblia Sacra Vulgatæ editionis – Sixti V* (ed. Sixto-Clementina), Roma, 1598 , Sl.101:7: "Similis factus sum pellicano solitudinis..."; (correspondendo ao salmo 102 das Bíblias actuais).

4 Cf. as referências elencadas na parte introdutória no estudo de Ana PÉREZ VARELA, "La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata", em *Estudios de Platería*, 2015, pp.421-438.

5 E.g. DANTE Alighieri, *A Divina Comédia – Paraíso*, XXV, vers.112-114, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.819.

Mas ainda a propósito daquela ilustração mais antiga (*Livro das Aves*), note-se que a figura maior insinua o Ouroboros, i.e. a serpente que mordia a sua cauda numa evocação da eternidade por renovação (≈ baptismo, ressurreição)[6]. Todavia, o mesmo princípio é válido para os monstros e pecadores incorrigíveis que, em forma de castigo, se mordiam a si mesmos simbolizado a inevitabilidade do mal se voltar contra si próprio.

Não obstante o aspecto arcaizante, essas representações medievais são tudo menos ingénuas, pois associam ideias através de soluções de compromisso particularmente bem conseguidas[7].

Assim, e como se tornará habitual na arte cristã, até a representação do próprio Jesus pode também aludir ao Anticristo, numa advertência quanto aos falsos messias e profetas que sempre tentam desviar os incautos da verdadeira fé. Na Bíblia existem múltiplos avisos quanto aos engodos do Anticristo e dos falsos profetas. Por exemplo, e numa passagem que até se adequa à figura paternal/maternal do pelicano, em 1Jo.2:18 é advertido: "Filhinhos é chegada a última hora, e como vós tendes ouvido dizer que o anti-Cristo vem, também já, desde agora, há muitos anti-Cristos"[8].

Conforme já referido em números anteriores, por exemplo Jorge Afonso e Frei Carlos foram dois dos vários pintores que, no século XVI, conceberam a figura de Jesus Cristo de modo ambivalente, representando quer o legítimo Messias, quer a sua contraparte diabólica[9].

Representações de Cristo por Jorge Afonso e Frei Carlos (dets.), ambas no MNAA [PMO]. Ao contrário dos Cristos na cruz, por regra virados à respectiva dextra (lado divino), estes terrestres são dúbios, adorados na sua versão positiva, e descobertos na negativa.

6 Pela mudança da pele velha, a serpente tem igualmente uma camada interpretativa de valor positivo, associável à regeneração e à medicina (do corpo e do espírito). Sobre o Ouroboros, cf. a entrada respectiva em J.C. COOPER, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Thames & Hudson, Londres, 1995, pp.123-124.

7 Tal observa-se particularmente bem no *Apocalipse do Lorvão* (Torre do Tombo), cujas ilustrações foram gizadas de modo interligado e dinâmico.

8 Citação da Vulgata, na edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

9 V. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e Aparição de Cristo à Virgem" [academia.edu | archive.org]; *Octógono* n. avulso (3) / 28 de Agosto de 2024 – "Frei Carlos e o ceptro arqueológico do paganismo" [academia.edu | archive.org].

Na mesma lógica e também no MNAA, o medalhão do *Pelicano* (≈ cisne, outro sinónimo de Cristo) codifica igualmente o esplendoroso Lúcifer alimentando os seus aliados (pequenos abutres)[10].

Oficina Della Robbia, *Pelicano*, det., MNAA [PMO].

Para além do seu conteúdo estritamente teológico, esta peça de origem florentina tem inscrita uma típica preocupação da época quanto à hegemonia europeia dos Habsburgos, sobretudo a partir do nascimento de Carlos V, temendo-se que a suserania nominal sobre Florença passasse a ser efectiva, à semelhança do entretanto verificado nos Países Baixos.

Precisamente aí, Jheronimus Bosch alegorizava por diversas formas os perigos que ameaçavam os tradicionais direitos, recursos e auto-governos das comunidades neerlandesas[11].

Jheronimus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, det., MNAA [PMO].
O mau e insaciável pelicano Habsburgo até as crias devora.

10 Na tradição cristã, Lúcifer fora o mais impressionante dos anjos de Deus. Contudo, a soberba, a inveja e a ambição fizeram-no rebelar-se, acabando expulso do Céu juntamente com os seus aliados. Caído da Terra, Lúcifer estaria na origem da queda da Humanidade. Apesar da Bíblia não desenvolver esta questão, encontram-se todavia traços em diferentes passagens (e.g. Jd.[1]:6; Ap.20:2). Complemente-se por exemplo com os escritos de Sto. Agostinho (*A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XIV, cap.XI, FCG, Lisboa, 2017, pp.1273-74). Atente-se ainda que o medalhão apresenta semelhanças conceptuais por exemplo com a missa enganadora que Jheronimus Bosch figurou bem no centro do tríptico das *Tentações de Santo Antão*.

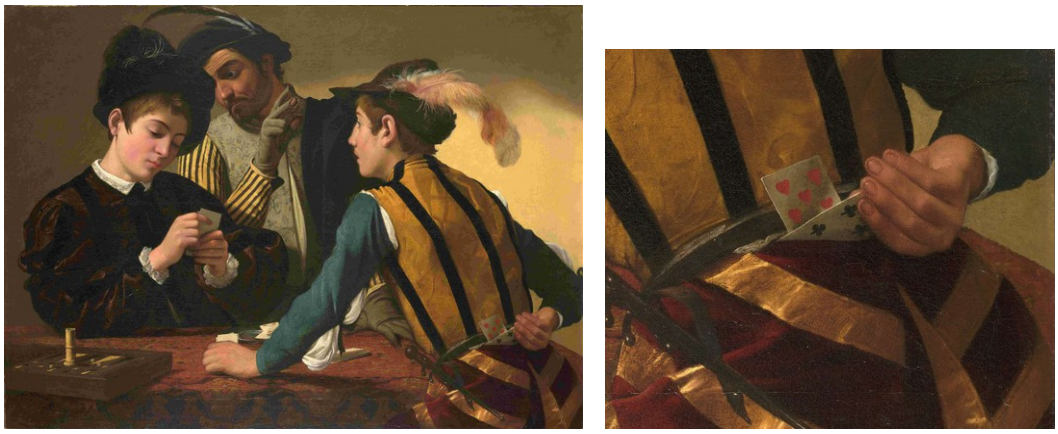
11 Sobre o conteúdo político das pinturas religiosas de Bosch, v. os estudos coligidos em *Northern Art. Studies 2012-2016* [archive.org], bem como o livro *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*.

Ou seja, os pelicanos (sobretudo os virados à respectiva sinistra) têm frequentemente sobreposta uma camada negativa, advertindo quer aos perigos e armadilhas das forças diabólicas, quer ao risco do soberano cair na soberba e tirania, devendo ele próprio querer ser lembrado disso mesmo[12].

O mesmo princípio explica, em parte, a dupla figuração de Isabel I de Inglaterra: numa virada à sinistra com um pequeno pelicano de joalharia ao peito, "ferindo-se" a monarca a si mesma; e na outra com uma fénix, sugestiva da sua ressurreição e êxtase paradisíaco[13].

Nicholas Hilliard, *Isabel I – Retrato do Pelicano*, Walker Art Gallery [wikimedia.org].

Exemplo comparativo[14]



Caravaggio, *Os Batoteiros*, Kimbell Art Museum [wikimedia.org/Google Art Project].

12 Como exemplo comparativo, veja-se no tomarense Convento de Cristo que um lugar ficou vago junto dos três arcanjos canónicos (sobre esta questão cf. o apontamento "A versatilidade manuelina de Tomar" em *Três estudos sobre arte portuguesa*, 2014, p.3 [academia.edu] coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.129-135 [archive.org].

13 A mesma disposição relativa das aves encontra-se por exemplo na gravura com a legenda latina "emblema 5", no livro seiscentista *Microcosmos Hypochondriacus* (Malachias GEIGER; grav. entre as pp.423 e 424).

14 Sobre a narrativa deste quadro, v. *Octógono* n. avulso (23) / 2 de Dezembro de 2025 – "Caravaggio – the ultimate cardsharp" [academia.edu | archive.org].

Nicholas Hilliard, *Isabel I – Retrato da Fénix,* National Portrait Gallery [wikimedia.org].

É pois neste contexto artístico e alegórico que, em 1572, a efectiva primeira versão dos *Lusíadas* (ed. *princeps*) apresenta na portada um pelicano virado à dextra[15], o qual sugere também uma fénix, realçando a particular expecativa relativamente a um rei cuja dimensão cristológica era enfatizada pelo seu "miraculoso" nascimento (≈ Messias desejado e ansiado, para garantir, redimir e engrandecer a nacionalidade).

Os Lusíadas (ed. *Princeps*), 1572, det. [wikimedia.org].

Temera-se na altura que, sem um herdeiro ao trono, Portugal viesse a deslizar para a órbita dos Habsburgos espanhóis, ainda para mais quando nos territórios neerlandeses se confirmavam os avisos que Bosch deixara nos inícios do século.

15 Existindo uma outra versão com um pelicano agora virado à sinistra (de ano posterior, apesar da portada ostentar impresso "1572"), a sequência cronológica foi detalhadamente fundamentada por Rita Marnoto. Para mais sobre esta questão, incluindo a inversão pelo presente autor quanto à classificação dextra/sinistra e respectivo valor interpretativo, v. *Octógono* n. avulso (26) / 17 de Janeiro de 2026 – "Apontamento camoniano sobre os pelicanos de 1572" [academia.edu | archive.org].

Naquela zona da Europa setentrional, cabia agora a Pieter Bruegel codificar já não os receios ou ameaças, mas o apelo à resistência subversiva. Perante o poderio militar Habsburgo, a sublevação fez-se através dos chamados "pedintes" ou "maltrapilhos" que, visados pela pilhagem espanhola, atacavam em modo de guerrilha[16].

Pieter Bruegel, *A perfídia do Mundo*, Museo di Capodimonte [wikimedia.org].
Infiltrado no globo imperial e tornado-se assim "invisível" aos olhos do grande e impiedoso duque de Alba, o "pedinte" recupera a bolsa neerlandesa, cortando o "coração" ao saqueador.

Num estudo sobre este período, Yolanda Rodríguez Pérez assinala como em Espanha aquela resistência era vista como uma ingratidão dos neerlandeses para com Filipe II, assim tido como um pelicano injustiçado que apenas desejava o bem daqueles povos nórdicos. Acrescenta a mesma autora que, naturalmente, a perspectiva era outra nos Países Baixos[17].

Entretanto, em 1578 ocorreu em Alcácer Quibir o que se receara anos atrás – Portugal ficava sem um herdeiro óbvio, e percebendo-se que seria naturalmente efémero o consulado do idoso cardeal D. Henrique, o neto materno de D. Manuel emergia de Espanha a reclamar o trono luso.

Contudo, Filipe "o Prudente" não o fazia na qualidade de estrangeiro, mas na de genuíno português que dizia ser, inclusivamente afirmando-se promotor e difusor da cultura lusa na restante Ibéria, e até criando a expectativa de que Lisboa poderia ser a cabeça de uma monarquia peninsular, o que D. João II e D. Manuel tinham aliás sonhado.

16 Sobre Bruegel, vejam-se os respectivos estudos coligidos em *Northern Art. Studies 2012-2016* [archive.org].
17 Yolanda RODRÍGUEZ PÉREZ, "The Pelican and its ungrateful children: The construction and evolution of the image of Dutch rebelliousness in golden age Spain", em *Journal of Early Modern History*, vol.11, n.4-5, pp.285-302.

A grande ironia é que dos próprios *Lusíadas* se extrai esse desígnio, mas através de D. Sebastião, dados os problemas do próprio Filipe II em deixar descendência[18]. A "roleta russa" saiu mal ao lado português, e o Habsburgo vai inverter o jogo e capitalizar o Poema na sua candidatura-ultimato ao trono de Lisboa, e com urgência.

Isso explica o que bem notou Emanuel Paulo Ramos – que a expectativa gerada em Espanha suscitou uma corrida à tradução em língua castelhana do épico camoniano, na qual concorreram Benito Caldera e Luis Gómez de Tapia[19]. Depreende-se que o objectivo fosse garantir que o texto saísse mesmo e o quanto antes, o que aconteceu nos dois casos ainda em 1580.

Na tradução de Caldera ainda existiu a preocupação de se referir na parte preambular que o livro era "provechoso para los professores de historia e navegacion". De facto, neste caso observa-se a intenção de mitigar e codificar o intento propagandístico filipino que efectivamente contém, ao passo que a versão de Tapia, surgida pouco depois, é mais explícita a esse respeito.

Assim, ainda em 1580 e antes das Cortes de Tomar (realizadas apenas no ano seguinte), Filipe é já apresentado na versão de Tapia como rei, e não propriamente dual, mas de uma monarquia hispânica na qual o território luso era diluído. Isso é bem notório por exemplo no "Catálogo de los Reyes que en Portugal ha avido", que integra a parte preambular da tradução de Tapia. Assim, e passando logo à Dinastia de Avis:

¶ Don Iuan I. Hijo bastardo de D. Pedro el Cruel, succedio à su hermano dõ Fernãdo y alcãço la batalla de Aljubarrota, quitãndo à su sobrina e hermanos la herencia. ¶ Don Duarte. Hijo de dõ Iuã le succedió. ¶ Don Alonso V. hijo de dõ Duarte le succedió: el qual se quizo casar com la Serenissima Señora, que llamauan la Beltraneja, y aber com ella à Castilla, por donde hizo gerra al Rey Don Fernando el Catholico que fue la de Toro. ¶ Don Iuan II. Succedio a su padre don Alõnso, fue llamado el Grande, mando matar al duque de Bargança, y por su manos mato al de Viseo, no dexo hijos. ¶ Don Manuel, primo de don Iuan, y hijo del infante don Pedro [aliás, D. Fernando de Viseu], y nieto de Don Duarte le succedio: el qual fue padre de la Emperatriz [Isabel de Portugal] madre del rey nuestro Señõr [Filipe II]. ¶ Don Iuan III. succedio a sua padre Don Manuel. ¶ Don Sebastian, hijo del Principe Don Iuan el quarto [que não chegou a ser IV] succedio a su abuelo, por morir su padre en vida de su abuelo. ¶ Don Henrique hermano del rey dõ Iuan tercero, Cardenal, y Arçobispo de Lisboa y Inquisidor General, succedio a don Sebastian, año de 1578. ¶ A Dõ Henrique succedio el año de ochenta la sacra Magestad del Rey dõ Phelippe II deste nombre, Rey de España: assy por ser Reyno que de su corona

18 Cf. *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.59-66 [archive.org].

19 Emanuel Paulo Ramos, "Os textos camonianos datados de 1572 e as traduções castelhanas de 1580 d'*Os Lusíadas*", em *Revista Humanitas*, 35-36, Imprensa da Universidade de Coimbra, p.150.

havia salido, como por ser nieto del Serenissimo Rey dõ Manuel, padre de don Enrique, que murio sin herderos.

Como se nota nesta última entrada, permanecia a ideia de que Aljubarrota fora um roubo de Portugal ao rei de Castela, contrariando aliás a própria tese legitimista de que o casamento de D. Beatriz não implicaria a integração, uma vez ser suposto apenas uma breve autonomia transitória, logo seguida da re-independência lusa sob um rei próprio[20].

O trauma de Aljubarrota permanecia vivo em Espanha, como se observa expressamente nas rimas laudatórias que antecedem o referido "Catálogo de los Reyes que en Portugal ha avido" (afinal um epitáfio à semelhança das listas dos antigos monarcas aragoneses).

Tratava-se de um de vários poemas preambulares que, pela forma e conteúdo, faziam de Camões um pretexto para exaltar o tradutor Luis Gómez de Tapia e, sobretudo, a própria versão castelhana. E se a outra versão (de Benito Caldera) parecia mais diplomática, pensada talvez para ser apresentável em Portugal e propagandear apreço pela cultura lusa, a de Tapia poderá ter nascido apenas visando o mercado espanhol e sobretudo o europeu, como refere no prólogo Francisco Sanchez, o qual, depois de considerar que a língua portuguesa contrasta com a perfeição do verso (i.e. uma língua bárbara), a versão em castelhano fazia melhor honra ao Poema em Itália "y a las demas naciones, que son muchas [Flandres, Brabante, Holanda, Zelândia, etc.] que de la lengua Castellana se precian".

Entenda-se, a integração de Portugal realçava a naturalidade e conveniência do domínio filipino no sul de Itália e Lombardia, bem como nos territórios neerlandeses, na lógica de uma harmonizadora Monarquia Universal em que o castelhano se deveria ir popularizando enquanto língua franca.

Poderá ser neste sentido integrada a perspectiva de Pedro Serra, segundo a qual a tradução dos *Lusíadas* visava anexar à língua castelhana o património e imaginário luso ultramarino[21].

Mas se até aqui se tem abordado a parte preambular da versão de Tapia, a respectiva tradução do próprio texto camoniano é obviamente da maior relevância, constatando-se que nela foram efectuadas diversas alterações com o notório intuito de atenuar ou mesmo suprimir referências identitárias portuguesas, substituindo-as por expressões mais vagas ou mesmo de pendor filipino.

A este respeito, Clara Anunciação e Carlos Severino elencaram diversos casos, como por exemplo em V:95, onde o original camoniano "dá a terra Lusitana Scipiões [grandes generais]" foi traduzido por Tapia enquanto "da la tierra de España Scipones".

20 Por seu turno, a designação de "Rey de España" (Hispânia, Península Ibérica) insere-se naquela lógica centralista depois assumida por Olivares, mas que por ora "O Prudente" mitigava, como que amansando e domesticando com paciência um cavalo habituado à liberdade...

21 Pedro SERRA (2011, *Dicionário...*), citado por Clara ANUNCIAÇÃO, Carlos SEVERINO, "*Os Lusíadas* – Símbolo nacional de duas culturas", em *Crisis y Ruptura Peninsular*, Univ. Extremadura (SEEPLU – III Congresso), Cáceres, 2014, p.136.

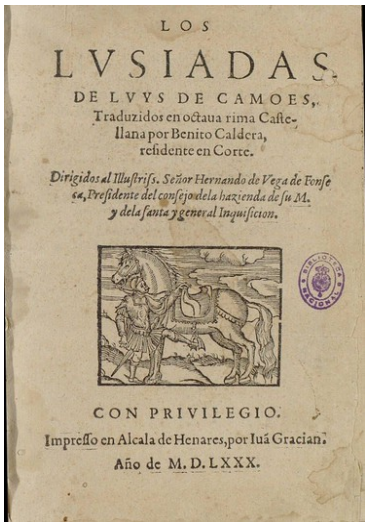
Mas também são apontados alguns casos relativos ao tradutor da outra versão em castelhano, Benito Caldera. Assim, em VIII:59, Camões narrara o papel de Vasco da Gama enquanto representante do "Rei dos Lusitanos", o que passa a ser traduzido por "su rey"[22].

Opções como esta última não devem ser desconsideradas como mera semântica, pois Caldera demonstra uma lógica similar à do já mencionado "Catálogo de los Reyes que en Portugal ha avido", publicado na edição de Tapia e onde fica implícito não existiram verdadeiros monarcas "de Portugal", mas apenas "en Portugal", como que tolerados e apenas administrando uma parcela que nunca deveria ter fugido a Leão e, por esta via, a Castela enquanto trono peninsular, constituindo Aljubarrota um episódio de agravada insubordinação (≈ retórica do pelicano injustiçado pelos neerlandeses).

Normalmente, e não obstante exemplos como o mencionado, tem-se de Benito Caldera a imagem de um tradutor mais sério, rigoroso e isento que Tapia, o que apenas superficialmente é verdade, pois enquanto este último é claro na sua agenda, já sobre Caldera (ao que parece um português a soldo filipino), poder-se-á recuperar o que Sto. Agostinho dizia da serpente do pecado original: enganadora, tortuosa e escorregadia[23].

Assim, voltando aos exemplos reunidos por Clara Anunciação e Carlos Severino, foi notado como Tapia, na última de todas as estrofes do Poema, substituiu Alexandre o Grande (sinónimo de D. Sebastião) pelo nome de Filipe, jogando com o facto de este ser o nome do pai de Alexandre[24].

Todavia, observando agora o menos descarado Caldera, este manteve-se aqui no registo camoniano, conservando o Alexandre original, mas apenas porque isso permitia, como se procurará demonstrar, fazer de Filipe II Habsburgo um Alexandre que, com inteligência, conseguiu o que muitos já pensavam impossível: domar o famoso Bucéfalo.


LOS
LVSIADAS
DE LVVS DE CAMOES,
Traduzidos en octaua rima Caſte-
llana por Benito Caldera,
reſidente en Corte.
Dirigidos al Illuſtriſs. Señor Hernando de Veça de Fonſe
ca, Preſidente del conſejo de la hazienda de ſu M.
y de la ſanta y general Inquiſicion.
CON PRIVILEGIO.
Impreſſo en Alcala de Henares, por Iuá Gracian.
Año de M. D. LXXX.

Portada de *Los Lusiadas*, traduzidos por Benito Caldera, 1580 [wikimedia.org].

22 Clara ANUNCIAÇÃO, Carlos SEVERINO, *op.cit.*, p.139.
23 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XIV, cap.XI, FCG, Lisboa, 2017, p.1273.
24 Clara ANUNCIAÇÃO, Carlos SEVERINO, *op.cit.*, p.140.

Para compreender o significado desta gravura há que ter em conta a fama dos cavalos do extremo poente da Ibéria – também considerado o limite tradicional do mundo conhecido. Por isso, nas *Metamorfoses* de Ovídio, era aqui que o deus solar Apolo, antes de mergulhar no oceano, desatrelava diariamente os seus corcéis e os deixava a pastar[25].

Desde muito cedo que a Lusitânia ficou associada a esse animal, e quando os portugueses passaram a fazer das grandes navegações uma rotina, aquele papel foi adaptado ao golfinho – o "cavalo" do mar, frequentemente representado em pinturas puxando carros marítimos (e.g. *Galateia* de Rafael, etc.).

Pela sua associação ao peixe (símbolo primordial de Jesus), o golfinho assumiu uma dimensão cristológica. Por exemplo, o impressor Aldo Manuzio adoptou o golfinho numa âncora como sua marca profissional, inspirando-se numa antiga moeda de Tito, mas invertendo a direcção da cabeça (para a dextra, em vez da sinistra pagã)[26].

Exemplo comparativo[27].

Neste quadro do MNAA, sob o trono também marítimo de Cristo, surge num dos lados um golfinho dourado, com um realismo aliás considerável para a época.
[PMO]

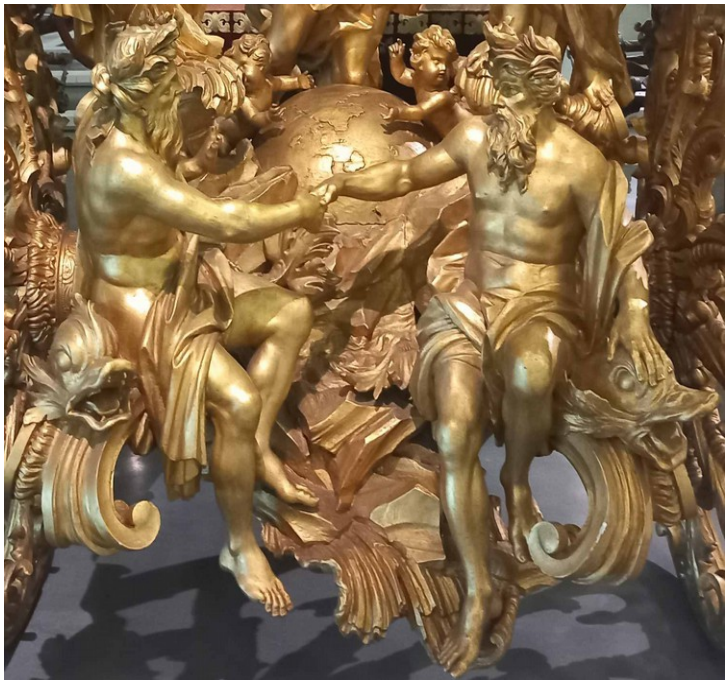
25 Públio OVÍDIO, *Metamorfoses*, liv.VII:vers.214-217, 324-325, Ed. Cotovia, Lisboa, 2007, pp.111, 179.
26 Cf. Roland H. BAINTON, *Erasmo da Cristandade*, FCG, Lisboa, 1988, p.103.
27 Relativamente a este detalhe, v. *Octógono* n.23 / Janeiro de 2026 – "O horrendo portal manuelino da Golegã", p.9 [academia.edu | archive.org].

Por sua vez, seguindo convenções figurativas mais tradicionais e antiquizantes, é de notar que o pelicano da edição original e portuguesa dos *Lusíadas* é flanqueado por dois golfinhos.

Os Lusíadas, ed. *princeps* de 1572, det. [wikimedia.org].

Representam o protagonismo central de Portugal na união dos oceanos Atlântico e Índico, simbolizando o que hoje se chama de globalização, e que é precisamente celebrado nos *Lusíadas*[28].

Exemplo comparativo (1.ª metade do século XVIII).



Coche dos Oceanos, det., Museu dos Coches [PMO].
Por acção dos portugueses o Atlântico encontra o Índico (figurados alegoricamente sobre golfinhos).

28 Cf. *Octógono* n. avulso (7) / 24 de Dezembro de 2024 – "Vasco da Gama e o Nó do Mundo" [academia.edu | archive.org].

Exemplo comparativo (2.ª metade do século XVIII)

Machado de Castro, *Estátua Equestre de D. José*, Terreiro do Paço/Praça do Comércio [PMO].
Na grande base-nau em pedra encontra-se num lado a representação de um cavalo (ocidente-atlântico), e no oposto o equivalente asiático-índico, i.e. um elefante. Ao topo, a figura imperial-alexandrina tem absoluto controlo sobre o seu cavalo legítimo (≈ trono português). Por Lisboa passava o antigo Meridiano do Mundo, que dividia e unia as duas metades do planeta (hoje em Greenwich).

Construído entre os séculos XV e XVI, era pois todo este prestígio e património civilizacional luso que Filipe II desejava anexar a Espanha e à língua castelhana, logo a partir de 1578.

E perante a resistência ou pelo menos a renitência lusa, é com prazer revanchista que o processo é desenvolvido. Conforme referido anteriormente, a tradução de Tapia fá-lo com relativa abertura e recorrendo apenas ao elemento textual, enquanto a versão de Caldera se mostra mais insidiosa, mas não menos efectiva, jogando com a imagem gráfica.

Assim, e para além da componente textual[29], a portada ilustra (como indicado acima) um Alexandre-Filipe II domando e montando o famoso Bucéfalo – o derradeiro cavalo que faltava na sua coudelaria ibérica, e também o mais precioso, pois trazia consigo metade do mundo ultramarino.

Esta alegoria é reforçada especificamente por outros componentes gráficos da edição de Caldera, aproveitando a conexão original entre D. Sebastião e Alexandre, que Camões tornara no alfa e ómega do Poema.

29 Também a parte preambular em Caldera, embora atenuada, é concordante com versão de Tapia, por exemplo quando se refere que a edição pode ser "de mucho provecho ala republica" (eufemismo para a Monarquia Hispânica filipina), ou que a língua portuguesa "tan poco difere de la castellana" (remetendo para a ideia de que o português seria uma corruptela ou barbarismo do castelhano), para não falar dos pretensiosos sonetos que, visando concorrer com as rimas camonianas, exaltam sobretudo a metamorfose do Poema original em *Los Lusiadas*.

Por exemplo, o primeiro verso traduzido – "Las armas..." – tem a capital L decorada com um cavalo ainda livre e resistente, consistindo num sarcasmo à Lusitânia de outrora (entretanto domada). Para mais, esta é a única capital figurativa, sendo que as outras iniciais dos cantos, quando decoradas, são envolvidas em elementos geometrizantes.

E neste geometrismo, a capital relativa ao último canto (≈ ómega) é decorada com uma cruz tendo no interior um Y ("Ya el claro...", como tradução de "Mas já o claro...")[30].

O Y tem aqui relevância porque simboliza o conceito de dualidade, frequentemente hierarquizada. Como exemplo, as imagens da criação de Eva a partir de Adão formam por regra um Y deitado, indicando que, apesar dos corpos autonomizados, a mulher e o homem constituirão sempre um único ser (Gn.2:24; Mt.19:6).

Portanto, na versão de Caldera, a evolução alfa-ómega pelos grafismos será sintetizada na já referida gravura da portada, onde o cavalo potencialmente livre se deixa montar pelo Alexandre espanhol, num binómio homem-cavalo (≈ Y)[31].

Em resposta, os "maltrapilhos" portugueses responderiam com uma edição subversiva dos *Lusíadas*, mantendo a data saudosista-sebastianista de 1572 (ed. *princeps*), mas invertendo à sinistra a direcção do pelicano da portada. Ou seja, e jogando com a terminologia bibliográfica, vivia-se agora debaixo da asa sinistra do corruptor *malus princeps*[32].

A lógica que tem sido aqui enunciada pode ainda explicar a supressão do E inicial no 7.º verso da primeira estrofe de todo o Poema, detalhe que se tornou uma verdadeira "teima" entre os reeditores de Camões. Assim, o original "E entre gente remota..." passou nesta versão subversiva portuguesa a "Entre gente remota...", como que eliminando o infame Y que Caldera tinha (correctamente) colocado na sua tradução, decerto com prazer, pois dava um novo sentido a esta parte final da estrofe, onde se alude à "gente estranha" edificando um novo reino (entenda-se agora, a Monarquia Hispânica).

Por seu turno, menos subtil por natureza, Tapia é directo na sua versão, e se os portões da Lusitânia estavam agora abertos, pois que se utilize toda a força humana, e "Que entre gente remota"[33].

30 Sem preocupação de estabelecer nexos iconográficos e valorizar o Y, Tapia por seu lado traduz aqui com maior fidelidade o original – "Mas ya el claro...".

31 Existem ainda outros elementos que indiciam a intencionalidade da conexão entre as componentes iconográfica e textual, como o facto do primeiro dos sonetos preambulares dedicados a Caldera iniciar logo com a referência ao "Magno Alexandro". Veja-se também que a capitular do segundo canto tem já por base um Y, antecipando o trajecto narrativo sobreposto pela própria tradução (Portugal e seu Império anexados à Coroa dos Habsburgos). A respeito do binómio, o macedónio Alexandre demonstrara sempre uma afeição especial pelo Bucéfalo que domara, tal como o novo rei Habsburgo sempre exaltará a sua ligação afectiva a Portugal, inclusivamente ordenando que o seu caixão fosse feito de uns destroços náuticos encontrados numa praia lusa.

32 Sobre esta questão, v. *Octógono* n. avulso (26) / 17 de Janeiro de 2026 – "Apontamento camoniano sobre os pelicanos de 1572" [academia.edu | archive.org].

33 Numa nota final relativamente a Tapia, observe-se que a sua edição tem por título *La Lusiada*, i.e. uma narrativa ilustre mas do passado extinto (≈ *La Ilíada*), negando até a individualidade colectiva inscrita no título *Os Lusíadas*.

Quanto aos muitos lusos irredutíveis e "maltrapilhos", vivendo agora por entre essa gente remota, apelavam patrioticamente a que se operasse com cautelosa inteligência "neerlandesa".

Tal é o valor da polissemia das palavras e suas (re)construções poéticas, no caso tripartindo-se entre portugueses resistentes, outros seduzidos ao projecto filipino, e ainda castelhanos ansiosos por coroar a sua primazia peninsular, cada parte tomando uma das edições que depressa sucederam à original *princeps* de 1572.

O que se observa neste caso é uma guerra intelectual, feita de engenhos, artifícios, provocações, avisos e apelos, demonstrando afinidades com os elaborados mecanismos alegóricos observados nas melhores pinturas.

E como era próprio da época, ou talvez do temperamento humano em geral, observou-se naquele século XVI uma rivalidade entre expressões culturais, onde por exemplo Leonardo defendera a sua arte pictórica ao mesmo tempo que, provocador, chamava pintura cega à Poesia[34].

Já Luís Vaz de Camões, nascido não muito depois da morte do mestre italiano, viria a classificar os quadros de poesia muda, ao mesmo tempo que elevava a sua musa à categoria de pintura que fala (VII:76; VIII:41).

Mas esta disputa entre pintores e poetas, aliás saudável, demonstra primeiro que tudo o alto valor quer das imagens quer das letras no ilustrar das evoluções dextras e sinistras daquela centúria, onde afinal não faltavam Alexandres.

34 Leonardo DA VINCI: *Tratado de Pintura*, parte I:18-19, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pp.70-71.

Números avulsos

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (13)
27 de julho de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

ALMADA NEGREIROS E A "INVENÇÃO OU DESCOBERTA" DA ARTE ANTIGA

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Estudo sobre os mecanismos alegóricos e polissémicos da Arte Antiga, tomando por base as propostas de Almada Negreiros sobre os Painéis de S. Vicente de Fora (MNAA).

Palavras-chave: Almada Negreiros, José de Bragança Painéis de S. Vicente, Pintura Primitiva, Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci, Francisco de Holanda.

Disponibilidade *online*: academia.edu | archive.org | blogspot.com

Na estruturação das obras artísticas, a versatilidade compositiva é feita de artifícios e engenhos que podem ser descodificados pelo historiador através de análises comparativas. Paralelamente, em alguns casos os criadores deixaram escrito ou até publicaram alguns dos métodos e lógicas dos processos de planeamento.

Constituem parcelas de gramáticas simbólicas que, quando entendidas e contextualizadas, reforçam uma outra perspectiva sobre as obras plásticas, permitindo resgatar sistematicamente os artistas de longas e melancólicas esperas, reconhecendo-lhes com objectividade as subtilezas de génio que, intuitivamente, qualquer observador já presumia e antecipava.

Sobre a Arte Antiga, tome-se como paradigma um dos seus maiores expoentes – Leonardo, que no seu *Tratado de Pintura* aconselhara os novos profissionais no ofício a primeiro dominarem a técnica, tornando-se em autênticos "espelhos" da Natureza.

Alcançariam assim, e desde logo, uma verdadeira universalidade entendível por todo o ser humano, dando Leonardo exemplos inesperados que pudera testemunhar: crianças muito pequenas dirigindo-se com alegria a um retrato, julgando tratar-se do pai verdadeiro, ou ainda a imagem muito fiel de um indivíduo a bocejar, fazendo que os observadores involuntariamente também abrissem a boca[1].

1 Leonardo DA VINCI, *Tratado de Pintura*, parte I:7, 25, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pp.59, 82.

Esta universalidade da pintura abrangia até os animais, enganando aves que tentavam pousar em estruturas que de facto não existiam; cães ameaçando a "rivais" impávidos em quadros; ou até uma macaca que tinha furiosos ataques de ciumes, tomando o seu próprio retrato por uma concorrente[2].

Um pintor deveria portanto ser materialmente hábil e rigoroso, mas também versátil, aliás tal como a própria imagem reflectida num espelho, que muda conforme o objecto colocado em frente[3].

Não obstante, da linha argumentativa de Leonardo percebe-se que a técnica não é um fim em si mesmo, mas uma maneira de apreender as regras da Natureza, e a partir daí operar com criatividade e "subtil invenção". Enfim, o pintor "é ele quem decide", tornando-se no senhor absoluto da sua obra[4].

Abrem-se pois novas vias e artifícios, que o Leonardo vai deixando perceber no seu *Tratado*, como por exemplo o reconhecer e adaptar simples nuvens e até manchas nas paredes que sugiram figuras ou mesmo composições mais elaboradas[5].

Outro engenho sugerido por Leonardo é a pintura de um rosto adaptando partes de outras faces[6], lembrando neste aspecto o antigo pintor grego Zeuxis, que milénio e meio antes teria começado a recorrer a esse expediente[7].

De notar que os mestres-pintores da Antiguidade longínqua sempre mantiveram uma especial reputação, e mesmo que não tivessem obras sobreviventes, as descrições textuais das pinturas e outras histórias associadas, constantes por exemplo nos textos de Plínio, foram conservadas e promovidas na atmosfera dos mosteiros medievais, logo contribuindo para a infindável e provocadora criatividade de muitos iluminadores de manuscritos.

Tal interesse seria naturalmente amplificado com o advento do Humanismo e do Renascimento nos século XV-XVI, cujo panorama competitivo levava os artistas a desejarem ser reconhecidos como o "novo Apeles" (i.e. o muito laureado pintor de Alexandre o Grande).

Havendo a consciência de se viver um período especial nas Belas-Artes, certos artistas como Giorgio Vasari (1511-1574) foram também biógrafos e comentadores, e não obstante destacarem os colegas da sua época, não esqueciam os mestres do classicismo greco-romano.

---

2 IDEM, *Ibidem,* I:14, p.66.
3 IDEM, *Ibidem,* I:56, p.114-115
4 IDEM, *Ibidem,* I:12-13, pp.63-64. Para mais sobre Leonardo e a importância das regras da Natureza, cf. *Octógono* n.5 / Julho de 2024 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.41-43.
5 Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, II:66, 173, pp.122-123, 180.
6 IDEM, *Ibidem,* II:173, p.159.
7 Mantendo-se como uma referência para artistas de sucessivas gerações, o mesmo artifício será empregue em obras muito posteriores, caso dos Painéis de Nuno Gonçalves (MNAA), onde alguns personagens são compósitos – cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.90-94 (pp.136-140 na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [*online*]); IDEM, *O mecanismo dos Painéis de Avis*, 2012 [*online*].

Vasari evidencia pois o já referido Zeuxis (que também enganava as aves), bem como Polignoto e Timanthes, que distinguiam uma geração que apenas usava quatro cores. E ainda melhores foram os subsequentes Erion, Nicomanchus, Protegenes e, claro, Apeles, os quais segundo as fontes tudo faziam simplesmente perfeito, na forma e no espírito das obras[8].

Ainda no século XVI e da mesma geração de Vasari, outro artista e crítico/historiador de referência foi o português Franscisco de Holanda (1517-1584), que também não esqueceu esses mestres de outrora, interessando-se até pelos preços que atingiam os respectivos trabalhos. Além de vários outros aspectos, destaca ainda o talento e a excepcional erudição de Panfilo, o qual conseguira mesmo "que a arte da pintura fosse recebida no primeiro grau das artes liberais"[9].

Tratara-se contudo de uma promoção efémera. Vítima da subtileza dos seus engenhos, e por isso incompreendida por quem apenas via o óbvio, a disciplina viria a cair para o universo dos ofícios mecânicos. Aqui passando toda a longa medievalidade, a arte pictórica conhecia agora em Leonardo um acérrimo defensor, que procurava recolocá-la no domínio das superiores Artes Liberais, e bem no topo.

Para tal insistia que um pintor devria dominar quer a técnica oficinal-mecânica (assemelhando-se a um espelho), quer a vertente intelectual e psicológica, aprofundando para tal métodos e artifícios que ultrapassavam a própria Natureza, de modo a construir mundos próprios.

O domínio combinado da técnica e da correspondente expressão da originalidade tornou-se a base do ensino artístico e a medida da Crítica, daí que para muitos Leonardo se tornasse num "padroeiro" dos próprios criadores, ele que até conjecturara sobre a primeira obra estética da Humanidade: um simples risco delineado em torno da sombra do próprio artista[10].

E contudo a figura de Leonardo implica um paradoxo. Sempre buscando a perfeição mecânica e intelectual, poucas foram as obras que deixou acabadas.

Dizia Almada Negreiros que "de todos os os Pintores da Renascença o que deixou menos pinturas foi por excelência o especulador. Chamava-se Leonardo da Vinci. Deixou poucas pinturas e muitos, muitos desenhos"[11].

Um deles, aliás paradigmático, é o universalizante *Homem Vitruviano*, onde a figuração humana é associada à geometria do círculo (eternidade celestial) e do quadrado (domínio terreno; os quatro horizontes básicos e facilmente mensuráveis).

8 Giorgio VASARI, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects*, vol.II, Londres, 1912-14, p.80; a referência em como as uvas pintadas de Zeuxis atraiam as aves encontra-se no vol.IX, p.133.
9 Francisco de HOLANDA, *Diálogos de Roma*, ed. Sá da Costa, Lisboa, 1955, pp.111-112.
10 Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, II:129, p.156.
11 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *Almada. Os Painéis, a Geometria e Tudo*, ed. Assírio e Alvim, 2015, p.143.

Percebe-se que Leonardo fosse uma das grandes referências para Almada, também relativamente parco em telas mas profícuo em desenhos, muitos dos quais de feição ou pelo menos com uma base geométrica e filosófica-especulativa, mesmo quando parecem ser espontaneamente figurativos.

Vários desses trabalhos foram popularizados em revistas e jornais ou através de gravações em edifícios. Mais do que um pintor, Almada era sobretudo um artista gráfico que via nesta modalidade a expressão de uma eterna procura do conjunto, de uma lógica universal que também levava Picasso a desejar ser um artista total. Por outras palavras, e embora considerando que uma obra de pintura era uma expressão culminante, todavia interessava-lhes fundamentalmente o processo, o ensaio, a busca, os pontos de contacto proporcionados pelas linhas essenciais do desenho (*disegno*, *design*).

Referia Almada que na base de tudo está o Conhecimento (≈ Verbo), o qual se expressa pela "invenção ou descoberta"[12]. Ou seja, quando os artistas julgam inventar, percebem que na verdade (re)descobrem a genialidade de outros que viveram há séculos ou mesmo milhares de anos. Deste modo – sublinhava o português – os mestres inovadores sabem "que o novo está perpetuamente no antigo", opinião que reforçava citando Delacroix: "o novo existe e é tudo quanto há de mais antigo"[13].

Expressivas desta lógica são as fotografias onde o próprio Almada Negreiros imita por exemplo o *Discóbolo* nu, ou os dois retratos pintados de Fernando Pessoa, ironizando acerca dos célebres Painéis do MNAA[14], aos quais Almada deu tanta importância.

No fundo trata-se do processo de *imitate and elaborate*, pelo qual as formas plásticas vão evoluindo e renovando o interesse pelas criações do passado, mesmo quando o objectivo era a exaltação do futuro.

Esta dinâmica historicista fora intensificada na viragem do século XIX para o esperançoso XX, quando os já consagrados antigos Mesopotâmicos, Egípcios, Gregos e Romanos cediam agora parte do protagonismo às sensacionais revelações de murais pré-históricos e de artes étnicas africanas e de outros continentes, demonstrando a existência de inesperadas genialidades mais antigas e diversas do que inicialmente admitido. Tal influenciou quer os novos criadores europeus, quer mesmo os estudos historiográficos, motivando a que, no próprio Velho Continente, as diversas nacionalidades ("raças") procurassem nos respectivos acervos medievais os traços das suas autonomias estéticas, i.e. as fundacionais escolas "primitivas"[15].

12 IDEM, *Ibidem,* p.142.
13 IDEM, *Ibidem,* pp.31, 65.
14 E.g. os polémicos mosaicos ou ladrilhos, o chapéu-caraminhola, a iluminação divergente, o fundo em "painéis", etc.
15 O paradoxo maior desta inflexão parece ter-se verificado em Inglaterra e no campo da paleoantropologia. Se no século XIX Darwin fora duramente satirizado, já em inícios do século seguinte exaltava-se o britânico "primitivo" ou *Earliest Englishman*, com base num prestigioso (mas adulterado) registo fóssil. Sobre esse "Homem de Piltdown" v. Stephen Jay GOULD, *O Polegar do Panda – Reflexões sobre História Natural*, Gradiva, 2000, pp.120-138.

É assim que o orgulhoso luso-são-tomense Almada passa a visitar assiduamente o Museu Nacional de Arte Antiga, detendo-se aí no *Ecce Homo*, "a mais bela pintura que até hoje os meus olhos viram por toda a parte"[16].

Na altura admitia-se que esta tábua pudesse ser da autoria ou estar relacionada com Nuno Gonçalves, o mesmo dos icónicos seis Painéis oriundos de S. Vicente de Fora, então divididos em dois trípticos e a cuja atracção gravitacional Almada também não pudera escapar no MNAA.

De algum modo equiparando-os ao *Ecce Homo*, os Painéis seriam para Almada a "Obra-Prima da Pintura Primitiva Portuguesa"[17].

E é neste pressuposto que em 1926 estala a polémica, quando numa dessas visitas Almada terá comentado que os Painéis estavam mal ordenados, bastando seguir as linhas dos mosaicos ou ladrilhos para corrigir a disposição das grandes tábuas.

Os acontecimentos precipitam-se, vindo o artista a protestar pela omissão do seu papel quando José de Bragança anunciou publicamente que os seis Painéis formavam afinal um único políptico – conclusão a que teria chegado aproveitando o referido comentário e sugestão acerca dos ladrilhos.

De notar que Almada não reivindica em concreto a reformulação dos Painéis num só políptico, admitindo serem duas questões distintas: "Eu sou o autor da descoberta da perspectiva dos ladrilhos, e o sr. dr. José de Bragança, servindo-se da perspectiva dos ladrilhos (a minha descoberta), encontrou a verdadeira solução [dispositiva] dos Painéis"[18].

Um com o método decisivo e o outro com a solução reveladora, Almada e José de Bragança iriam desdenhar-se mutuamente[19], chegando a contenda mesmo a vias de facto, numa polémica com certas semelhanças à ocorrida poucos anos antes, quando Virgílio Correia viu um seu comentário omitido por Reynaldo dos Santos aquando da correcta determinação do apelido do escultor quinhentista Nicolau Chanterene (polémica que rapidamente desembocou numa das maiores batalhas editoriais do século XX português, opondo as revistas *Terra Portuguesa* e *Lusitânia*)[20].

Não sendo a História da Arte uma disciplina inferior a qualquer outra, e tendo por isso direito ao rigor e à sua própria Memória, importa tentar perceber quem descobriu o quê. Acresce que no caso de

16 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit.,* p.87. Sobre essa pintura v. *Octógono* n.17 / Julho de 2025 – "O Ecce Homo do MNAA – metamorfoses do bem e do mal".
17 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., p.129.
18 IDEM, *Ibidem,* p.170. De notar que Almada é consistente nesta posição, nunca pretendendo ser quem descortinou o políptico (e.g. pp.160-161, etc.), embora reclamasse uma participação vital neste processo.
19 IDEM, *Ibidem,* pp.156, 163, 165, 170-171.
20 Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte – no pensamento teórico e na obra historiográfica de Reynaldo dos Santos*, Diss. Mestrado FCSH-UNL, 2004, pp.71-72, 128-153 IDEM, *Reynaldo dos Santos – a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, pp.81-82, 128-149 [*online*].

Almada, tratava-se igualmente de um artista – um "inventor" que buscava o Conhecimento também pela "descoberta".

Reclamava insistentemente ser o "descobridor da perspectiva dos ladrilhos" – a chave que permitira a outrem a inevitável e necessária conclusão de que os Painéis formam afinal um só políptico. Ou seja, um dado incontestavelmente crucial quanto à "Obra-Prima da Pintura Primitiva Portuguesa".

Almada não deixaria os Painéis, perseguindo-os ao mesmo tempo que era por eles atormentado[21]. Volvidos trinta anos entendeu ter consolidado uma nova e espectacular descoberta, indisputada – como uma catarse triunfal, falava de si próprio na terceira pessoa, lembrando o controverso momento de 1926 e anunciando a conclusão a que agora chegava: "Mas o próprio descobridor desta perspectiva [dos ladrilhos] ainda estava muito longe de conhecer que ela era determinada num conjunto final de quinze tábuas"[22].

Assim, durante esses anos voltara-se para a História da Arte e densificou a via geométrica (que já fora a base na questão dos ladrilhos). A Geometria parecia-lhe inclusivamente um factor decisivo de unificação estética, por exemplo entre determinado vaso da Antiguidade remota com certo desenho de Leonardo ou outra obra mais recente. Daqui extrapolava que os seis Painéis, embora autonomizáveis num políptico, eram afinal parte de um conjunto total de quinze tábuas originalmente concebidas para a batalhina Capela do Fundador, propondo-se demonstrá-lo numa série de cerradíssimos esquemas de linhas e curvas[23].

No centro e como eixo gerador de toda a composição encontrava-se o místico *Ecce Homo*, que tanto o fascinava ainda antes de ter começado a prestar maior atenção aos Painéis, relativamente aos quais Almada Negreiros comentava: "Haverá outras mensagens do pintor nesta obra, mas coube-me [descobrir] a da Geometria"[24].

A respeito desses elaboradíssimos exercícios, por falta de competência nesse domínio não se pretende aqui demonstrar algum erro de Almada, embora em todo o caso pareça ter sido guiado mais pelo entusiasmo e desejo que pela razão objectiva, talvez cabendo-lhe bem o epíteto de "especulador" (≈ experimentador) que o próprio elogiosamente atribuíra ao sempre inquieto e curioso Leonardo.

Ainda assim, releve-se a ideia de que existem "outras mensagens" nos Painéis, i.e. que se trata de uma obra multidimensional. E é neste aspecto que, mesmo marginalmente, os textos e entrevistas de

21 Mesmo os acima referidos dois retratos de Fernando Pessoa parecem conter a necessidade de se trocar a ordem (para que as figuras fiquem viradas para dentro, como nos Painéis), talvez numa ironia à polémica de 1926 (igualmente visível nos ladrilhos desses retratos ≈ losangos dos fatos de arlequim).

22 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., p.176.

23 IDEM, *Ibidem,* pp.22, 88-89, 98-99, 102-103, 110, 114, 122-123, 134-135.

24 IDEM, *Ibidem*, p.49.

Almada ganham particular relevância, deixando pistas e confirmando o método polissémico dos artistas na elaboração dos seus trabalhos.

É disso exemplo a observação de que, no painel "dos Monges", o indivíduo de barbas segura uma tábua que é na verdade a tampa do ataúde no painel "da Relíquia", no extremo oposto[25]. Trata-se aqui do princípio da desmaterialização dos objectos com intuitos alegóricos[26], o que neste caso poderá ser interpretado como a vitória da eternidade (à dextra da composição) sobre a mortalidade do mundo terreno (à sinistra)[27].

Outro elemento apontado, agora no painel dito "do Arcebispo", respeita a um suposto "mapa [horizontal] de Portugal simulado no vazio do molho de cordas"[28]. Uma insinuação cartográfica não é impossível, tendo sido aliás apresentado noutro contributo um exemplo do MNAA[29]. Contudo, no caso das cordas figuradas nos Painéis, dever-se-á procurar uma outra leitura subjacente, embora seja de assinalar na proposta de Almada Negreiros o princípio da sugestão figurativa nos contornos dos espaços vazios, ampliando o poder alegórico das pinturas[30].

O mesmo se diga das grandes letras que o artista plástico propõe estarem modeladas nas vestes dos dois protagonistas aureolados nas tábuas maiores dos Painéis[31], sendo que a respectiva composição geral foi planeada de modo a ter o seu centro simbólico na figura do jovem príncipe[32], tratando-se aqui de uma observação oportuna e que pode ser enquadrada no entendimento do políptico enquanto voto de perpetuação dinástica.

Aparentemente, Almada parece também valorizar o uso da perspectiva nos Painéis, o que seria uma novidade interpretativa, uma vez que de modo crítico-condescendente tal fora sempre visto como o principal defeito do políptico.

Enfim, numa perspectiva geral, é de notar que as teses de Almada carecem de revisão e cautela em vários pontos, mesmo porque o autor não resistiu a olhar para a obra-emblema da Arte Portuguesa com

25 IDEM, *Ibidem*, pp.115-116. Acrescente-se que a designação alternativa de painel "dos "Monges" em lugar de painel "dos Frades" constitui uma denominação mais exacta, pertinente e relevante, parecendo dever-se a Almada.

26 Sobre este tópico cf. *Deconstructing Caravaggio and Velázquez*, 2012 [*online*].

27 Relativamente a esta lógica de equivalências simétricas entre as tábuas do políptico, confira-se *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.73-75 (pp.119-121 na versão agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de* Avis, 2011 [*online*]. Ainda acerca do tema, v. igualmente *As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 1*, 2016 [*online*].

28 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., pp.90, 178.

29 Nomeadamente a representação de Portugal no "estandarte" de um S. Miguel / Anjo Custódio do Reino, cf. *Octógono* n. avulso (9) 30 de Março de 2025 – "Arte e cartografia no século XVI – o rectângulo angélico".

30 V. por exemplo o perfil característico de Cosme de Médicis na *Adoração dos Magos* de Botticelli (*The Akenpapers 1*, 2013, p.75 [*online*], ou a melancólica construção narrativa em *The leaves of Caravaggio*, 2013 [*online*].

31 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., pp.49, 82, 90-91. Embora seja questionável a leitura de Almada, a modelação de letras era de facto relativamente comum na arte dos séculos XV e XVI, inclusivamente enquanto monogramas que serviam de assinatura das obras (e.g. *Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã*, 2014 [*online*].

32 Almada NEGREIROS, António VALDEMAR (entrev. e org.), *op.cit*., p.157.

a expectativa do descobridor que crava triunfalmente a bandeira e colhe a glória. Admite-o ao recordar a visita da discórdia ao MNAA, corria o ano de 1926:

"A certa altura, porém, num momento luminoso eu vi os ladrilhos e disse: Cá está! É só acertar os ladrilhos!

"A sensação agradável de surpresa que eu tinha experimentado com a descoberta da perspectiva dos ladrilhos não seria tão grande nem tão intensa se não tivesse reparado nos olhos que me deitava, nesse momento, o sr. dr. José de Bragança. Os seus olhos fitavam-me estranhamente, incendiados pela admiração, pela alegria, pelo entusiasmo e, confesso, nunca me tinha acontecido até então ser admirado com tão verdadeira admiração!

"Bravo, seu Zé Almada! – disse o sr. dr. José de Bragança, profundamente emocionado.

"Parece impossível eles não terem dado por isto! – disse eu embriagado com a descoberta"[33].

Almada não se curou deste feitiço que envolve o arqueólogo que encontra o túmulo intocado do faraó ou o viajante que busca a fonte perdida do Nilo. É deste modo que um seu contemporâneo e também estudioso dos mesmos Painéis tem passagens que, por coincidência ou não, lembram bastante o livro *Deuses Túmulos e Sábios*, onde C.W. Ceram faz o apelativo "Romance da Arqueologia"[34].

Contudo, esses Painéis, como aliás tantas outras obras antigas, não são como o estável Pólo Sul, mas antes o oposto Norte, precário, feito de gelo em movimento e onde uma bandeira aí cravada ao fim de algum tempo já se encontra distante.

Ao longo das décadas foram-se sucedendo as ilusórias "interpretações definitivas", as "verdadeiras soluções", as "respostas finais" ou, em sarcasmo auto-crítico, as "explicações integrais", que na verdade, quando muito, vão tocando nas arestas de criações artísticas polissémicas, desenhadas de raiz para se metamorfosearem em diversos planos narrativos.

Ninguém pensa que os clássicos literários têm interpretações simplistas, e o mesmo se deveria considerar a respeito das grandes obras plásticas, sobretudo na pintura – a muda poesia, como lhe chamava Camões, o qual, pretendendo realçar a superioridade das Letras, acrescentava ainda que a poesia era como que uma pintura "que varia" (*Lusíadas* VII:76, X:84). Parece uma resposta a Leonardo, que num jogo de palavras alegara que, se a pintura era poesia muda, a poesia era pintura cega[35].

33 IDEM, *Ibidem*, p.152.

34 Mesmo Vergílio Correia, erudito de biblioteca e arquivo por excelência, descrevera a sua breve experiência em Marrocos quase como se fora o arqueólogo-espião Lawrence da Arábia, causando inclusivamente grandes especulações em Lisboa.

35 Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, I:19, p.71. Noutras passagens desta primeira parte do *Tratado,* o toscano procura realçar uma alegada mais-valia da pintura sobre a poesia.

Nesta saudável rivalidade[36], de um modo ou outro fica subjacente a densidade de conteúdo e engenho quer das imagens escritas, quer das figuradas.

Neste horizonte amplo, além da "perspectiva dos ladrilhos" também as subsequentes propostas de Almada quanto aos Painéis revelam-se inovadoras, e não apenas no sentido da mera curiosidade ou excentricidade historiográfica. Mesmo quando dúbias ou até erróneas[37], são úteis para contextualizar os recursos e mecanismos com que os próprios artistas modelam as suas construções. O mesmo se diga dos textos de artistas-autores como os já mencionados Leonardo, Vasari, Holanda...

E também estes ficaram enfeitiçados e surpreendidos pela provocadora e desafiante genialidade daqueles que os precederam. Sempre os antigos...

Nota final. Exemplos comparativos (detalhes)

Sousa Lopes, séc.XX, Museu Militar de Lisboa
(foto: PMO)

Pieter Bruegel, séc. XVI, Museu do Prado
(foto: wikimedia.org)

Mestre do Triunfo da Morte, séc. XV, Galeria Reg. da Sicília
(foto: wikimedia.org)

36 Sobre as vantagens da "inveja positiva" como factor de aperfeiçoamento, v. Leonardo DA VINCI, *op.cit.*, II:71, pp.126-127.

37 Por exemplo, sobre o retábulo batalhino, os seis Painéis não são contemporâneos do *Ecce Homo* (mesmo na sua versão original). Todavia, isso não quer dizer que outras tábuas consideradas não se articulassem com o autonomizável políptico, ainda que noutro lugar e contexto.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (14)
19 de Agosto de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

O URBANISMO SIMBÓLICO DE LAMEGO

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Estudo sobre o sistema alegórico em macro-escala que liga o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios ao antigo Paço Episcopal de Lamego.

Palavras-chave: Lamego, Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, urbanismo.

Disponibilidade online: academia.edu archive.org blogspot.com

Em determinados locais de particular simbolismo, o próprio ordenamento urbano articula-se de modo a realçar alegoricamente o espírito do lugar.

É o que se verifica na via ajardinada que, em Lamego, se estende longitudinalmente desde o sopé do Monte de Sto. Estêvão/Escadório de Nossa Senhora dos Remédios até ao antigo Paço Episcopal, que hoje acolhe o Museu[1].

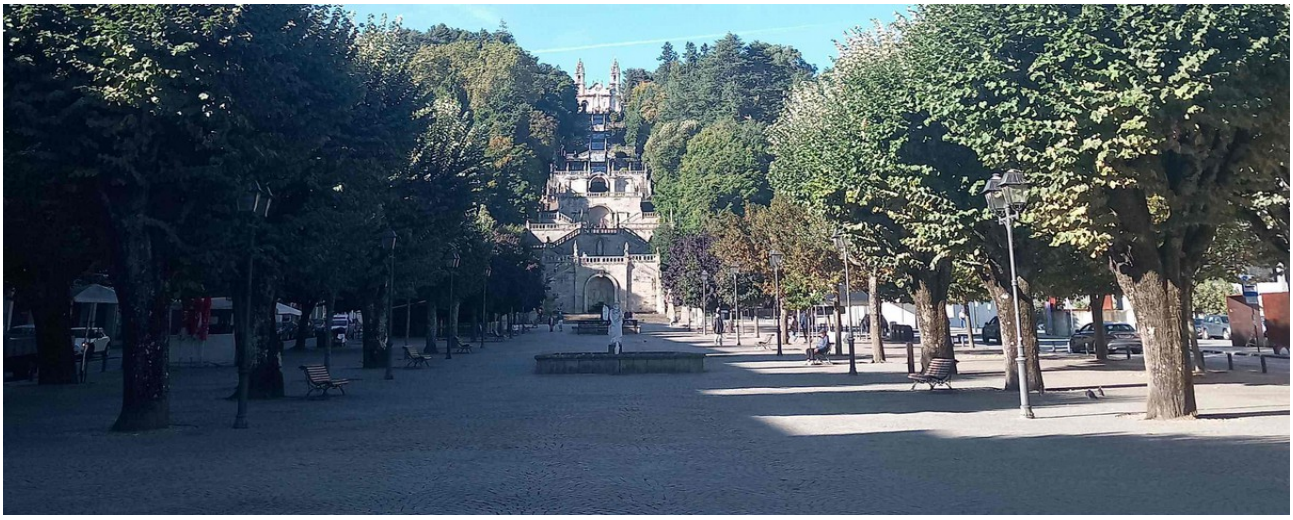
Nesta praça existem quatro fontes rectangulares marcadas por estátuas alusivas às estações do ano, assinalando a esfera temporal e passageira deste mundo subordinado e mortal da Humanidade, em contraste com a dimensão superior e eterna que impera ao cimo do Escadório.

Por sua vez, e seguindo a tradição da arte religiosa, as mesmas componentes urbanísticas incorporaram um percurso evolutivo e ascensional, do alfa ao ómega.

Deste modo, na base ou ponto de partida, esses quatro espelhos de água rectangulares na praça arborizada simbolizam, também, os quatro rios do Éden original, conforme descrito no segundo capítulo do Génesis.

1 Sobre outras particularidades do património da região, cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", p.8, e *Octógono* n.16 / Junho de 2025 – "O 'Batel Divinal' do Mosteiro dos Jerónimos", p.12.

Uma vez expulsa deste paraíso primordial, a Humanidade deve empreender uma peregrinação expiatória e redentora, que a levará enfim à triunfante Jerusalém Celeste, aqui representada pelo sobranceiro Santuário de Nossa Senhora dos Remédios ao topo do Escadório, interpretando as páginas derradeiras do Apocalipse bíblico[2].



Zona baixa da cidade, com duas das fontes sazonais alinhadas e em ligação com o Escadório ao fundo (foto:PMO).

Note-se igualmente que os referidos quatro "rios" alinhados também sugerem e formam um só rio ou curso da vida individual, caracterizado pela contínua sucessão das estações, mas que no fim deve levar cada um a compreender a precariedade da existência terrena e a necessidade do sacrifício e elevação espiritual.

É neste processo que o clero assume uma importância vital, devendo posicionar-se, como o bom pastor, em posição recuada e atenta, cuidando para que ninguém fique tresmalhado. Ou seja, neste contexto, todo o modelo simbólico-urbanístico teve em conta a localização recuada da Sé Catedral e do Paço Episcopal, em cujo largo fronteiro se ergue a estátua do bispo D. Miguel de Portugal com o báculo (inspirado nos cajados de pastor que zelam pelo rebanho).

Segura também um livro, alusivo ao bom conhecimento da teologia e da cultura em geral, uma vez que a condução dos fiéis deve fazer-se pela persuasão e bom exemplo, e não pela mera autoridade.

Justamente a propósito, o posicionamento do bispo e do seu Paço (em contraste simétrico com o Santuário que se ergue bem ao alto no fundo da praça) lembra o dever de humildade e de serviço do clero em favor da Igreja, e não o contrário. Trata-se aliás de uma mensagem comum na arte religiosa, mas que em Lamego assume a originalidade de toda a macro-escala aqui desenvolvida, e com uma teatralidade onde estátuas e pessoas assumem, mesmo que inadvertidamente, o papel ritual de actores, porventura colhendo-se inspiração na própria tradição cultural da cidade.

2 O referido esquema urbanístico reinventa e amplifica o modelo escultórico do obelisco situado no último trecho do Escadório (Pátio dos Reis), imediatamente antes do terreiro do templo.

Note-se ainda que a zona baixa (terreal) apresenta um eixo ligeiramente quebrado, sugerindo a vida tortuosa e pecadora do quotidiano mundano, por oposição à linearidade recta suscitada e gerada pelo Escadório.

Antigo Paço Episcopal e estátua fronteira do bispo D. Miguel de Portugal.
Perspectiva sobre a zona baixa da cidade, sendo perceptível um desvio do eixo, embora sem comprometer a simetria com o Paço Episcopal. (fotos: PMO).

Contudo, o percurso ascensional pelos sucessivos degraus e patamares do Escadório faz-se em ziguezague, alegorizando justamente a trabalhosa vitória sobre a serpente do pecado original.

O mesmo princípio pode observar-se na recorrente abreviatura cristológica IHS, onde a "ponte" entre as margens ou "fiel da balança" (H) tem à sinistra o S representando a serpente, enquanto o I à dextra simboliza a rectidão virtuosa[3].

Em suma, jogando com referentes urbanísticos, em Lamego observa-se uma paisagem monumental que liga cenograficamente a terra ao céu.

3 Por regra, a hierarquia esquerda/direita faz-se na perspectiva da própria composição.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (15)
30 de Agosto de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

AS METAMORFOSES DE NUNO GONÇALVES – 2

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Demonstração de como, ao contrário de uma ideia preconcebida, Nuno Gonçalves dominava a técnica da perspectiva, criando inclusivamente artifícios dinâmicos que reforçam a associação a Rogier van der Weyden.

Palavras-chave: Nuno Gonçalves, Rogier van der Weyden, pintura primitiva portuguesa.

Disponibilidade online: academia.edu archive.org blogspot.com

Dando sequência a estudos anteriores[1], neste contributo aborda-se o perfeito domínio técnico da perspectiva por Nuno Gonçalves, o qual criava até ilusões ópticas com sombreados, permitindo-lhe acrescentar sub-narrativas ao seu famoso políptico hoje no MNAA, nomeadamente no painel dito do Arcebispo.

Nuno Gonçalves, painel dito do Arcebispo (foto: wikimedia.org/Google Arts & Culture).

1 Cf. *As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 1*, 2016 (*online*); *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, 2015 (*online*); e *Os Painéis de Avis*, 2011, disponível *online* na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*.

Nesta tábua, as duas figuras ajoelhadas em primeiro plano têm ao centro uma corda enrolada, cujo espaço vazio interior sugere também um fosso para o abismo condenatório, para onde olha e é atraído o personagem à sinistra da composição (≈ mau ladrão).

Painel dito do Arcebispo, det.

Nota-se aqui a inspiração no *Retábulo de Middelburg* (Berlim), gizado por Rogier van der Weyden, mas no qual também colaborou Nuno Gonçalves, pouco antes de se reinstalar em Portugal.

Rogier van der Weyden, Pieter van der Weyden e Nuno Gonçalves, painel central do *Retábulo de Middelburg* (foto: wikimedia.org).

Concluindo, atente-se ainda que no políptico do MNAA existem outros artifícios similares, demonstrando o excepcional talento técnico e criativo do mestre luso.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (16)
3 de Setembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

PORTRAYING THE BENEVOLENT/PUNISHING CAPTAIN JAMES COOK

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (16) Sept.3, 2025 – "Portraying the benevolent / punishing Captain James Cook".
Abstract: On Nathaniel Dance-Holland's dynamic portrayal of James Cook as the ideal sea captain.
Keywords: Captain James Cook, Nathaniel Dance-Holland, Queen Elizabeth I, Marcus Gheeraerts the Younger, Vasco da Gama, Gregório Lopes.
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

According to a relativelly common but always ingenious and surprising procedure, Nathaniel Dance-Holland portrayed James Cook as a perfect captain, the ideal embdiment of tolerance and toughness, both needed for leading a crew on the high seas.

To express this balance, the artist depicted Cook's face with splitted, distinctive features, which an observer will instinctivelly merge and see as a coherent unity.

Nathaniel Dance-Holland, *Captain James Cook*, National Maritime Museum (wikimedia.org).

Comparative examples / orher variants:

a)

Marcus Gheeraerts the Younger, *Queen Elizabeth I*
National Portrait Gallery (wikimedia.org).

The queen as an archangel (Chris's delegate on Earth ≈ English "papacy"), symbolizing the power over peace or war. The cautious viewer will choose wisely.

b)

Gregório Lopes, *Vasco da Gama*
MNAA (PMO).

The benevolence/toughness is expressed here by the contrast between the upper peaceful face and the lower caricatural anthropomorphic hand suggesting a defiant, aggressive ship entering the tides[1].

1 Designed by one of the most playful artists of the 16th century, this small portrait is actually an intricate masterpiece (*Octógono* – extra number (11) Jun.18, 2025 – "Inv.550 – Um retrato de Vasco da Gama"). On the variety of this kind of devices, *The merging of identities in old paintings*, 2014 [*online*]; *Leonardo's Last Supper and the three layers*, 2012 [*online*]; *The (L)eonardo and the (S)alai*, 2012.[*online*]; *O mecanismo dos Painéis de Avis*, 2012, [*online*].

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (17)
3 de Outubro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

THE ANTONINE CAMERA OBSCURA OF JHERONIMUS BOSCH

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (17) Oct.3, 2025 – "The Antonine camera obscura of Jheronimus Bosch".
Abstract: About a peculiar camera obscura painted by Jheronimus Bosch in one of his triptychs, with precise allegorical objectives.
Keywords: Jheronimus Bosch, camera obscura, triptych of the *Temptation of Saint Anthony*.
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Alluding to the corruption of the world, especially in his Brabantine-Netherlandish homeland, Jheronimus[1] Bosch developed the metaphor of the world turned upside down (*mundus inversus*)[2], creating various devices that symbolized the subversion of what was originally pure and divine.

This is noticeable, for example, in the triptych of *The Garden of Earthly Delights* (Prado, Madrid), in which Bosch allegorized the perversion of both the corporeal world and the passage of time itself which will lead to punishment (the painter was interested in clocks and other technical devices)[3].

Jheronimus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*, details from the central panel (photo: wikimedia.org).

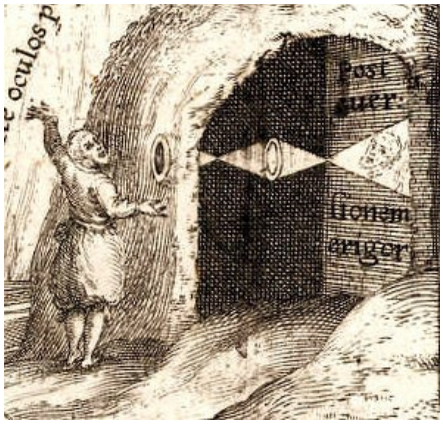
1 Regarding the artist's own preferred designation, see: *Porquê "Jheronims" Bosch?*, 2012 [*online*.]
2 E.g. St. Augustine's *City of God*, IX:9, etc.
3 The idea of corruption is dominant in the central panel of this triptych. For more on this work, see: On the origin and meaning of Bosch's garden, 2015 [*online*], *Bosch the surdo canis*, 2013 [*online*]. About the painter's symbolic grammar and its application in paintings, see the book *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012.

In this logic, a particularly original exercise is observed in the triptych of the *Temptation of Saint Anthony* (MNAA, Lisbon), where the deceitful, heretical and "inverted" antichrist appears in a ruined (corrupted) chapel, on which the artist superimposed several interconnected allusions[4].

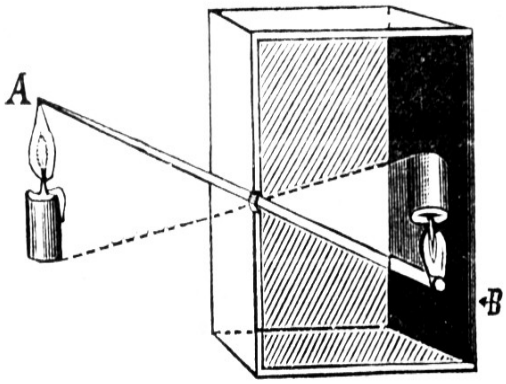
In one of them, the concept of a *mundus inversus* is subtly reinforced by a beam of light, suggesting the space as a camera obscura (where the images appear inverted)[5].

Jheronimus Bosch, *The Temptation of Saint Anthony*, details from the central panel (photo: PMO).

On camera obscuras:



(photo wikimedia.org)



(photo wikimedia.org

In conclusion, this is yet another example of Jheronimus Bosch's exceptional versatility in reinventing his symbolic grammar.

4 For example, the cracked roof and the chapel's configuration suggest the already opened serpent's egg, from which the antichrist emerges (e.g.Is.14:29). On Bosch's interest in the symbolism of the egg, see "O ovo de Bosch / The egg of Bosch" in *Separata 1*, 2012, pp.7-16. Also on this artwork see *The nationalist and rational Jheronimus Bosch*, 2012 [online], and *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, 2012, pp.185-249.

5 *Camera obscuras* were already well known technical marvels in Bosch's time.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (18)
7 de Outubro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

Os antropomorfismos de Georges de la Tour e Josefa de Óbidos

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Sobre como um expediente antropomórfico compartilhado com Georges de la Tour denota a actualidade artística de Josefa de Óbidos.

Palavras-chave: Josefa de Óbidos (1630-1684), Georges de la Tour (1593-1652), Caravaggio (1571-1610).
Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Reforçando que Josefa de Óbidos estivera integrada na vanguarda estética da sua época, faz-se aqui notar a proximidade conceptual entre um engenho figurativo gizado pela pintora e outro do consagrado artista francês Georges de la Tour.

Assim, conforme já referido noutro estudo, no quadro *Agnus Dei* (Museu de Évora), Josefa pintou na base dois cordões com borlas antropomórficas, sugestivas dos penitentes Adão e Eva[1].

Josefa de Óbidos, *Agnus Dei*, ou *Cordeiro Pascal* , 1660/70 (foto: wikimedia.org/Diogo Baptista).

1 *Octógono*, n. avulso (1) / 11 de Agosto de 2024 – "Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos – metamorfoses e engenhos artísticos", pp.5-6.

Por sua vez, tal sugestão lembra um artifício de Georges de La Tour, nomeadamente o *S. Jerónimo* actualmente exposto no Museu Nacional de Estocolmo.

Georges de la Tour, *S. Jerónimo penitente*, c.1630 (foto: wikimedia.org/Nationslmuseum, Stockholm).

À dextra dessa composição, o casal primordial e traidor encontra-se apenas meio-enforcado, pois também está ajoelhado em adoração a um Cristo elevado, igualmente antropomórfico.

Exemplo comparativo
Caravaggio, *Nossa Senhora do Loreto*, Igreja de Sro. Agostinho, Roma, 1604/6 (foto: wikimedia.org).
Também conhecida por *Nossa Senhora dos Peregrinos*, na verdade representa-se Adão e Eva (a Humanidade) encontrando finalmente a redenção em Cristo.

Por sua vez, o dito Messias elevado está numa pose crucificada, também insinuando a sua Ascensão ao Céu e ao Pai, na forma alegórica do rotundo e paternal chapéu cardinalício de S. Jerónimo[2].

Será aliás daqui que Jesus Cristo também descerá aos fiéis, transubstanciado na hóstia consagrada. De facto, os cordões de Georges de la Tour lembram as línguas de fogo habitualmente figuradas como linhas vermelhas em tantas representações celebrativas do Espírito Santo[3].

Esta conceptualização de Cristo (Corpo de Deus), do qual fazem parte os fiéis redimidos, tem a sua contraparte no lado sinistro da composição, onde o artista francês critica o formalismo do mero símbolo (cruz vazia), da autoridade castigadora (Inquisição) e de uma teologia mais preocupada na mortificação do que na esperança salvífica[4].

A respeito deste quadro, talvez Geoges de la Tour tenha pretendido afirmar a sua criatividade ao conceber uma inesperada reinvenção e desenvolvimento da *Nossa Senhora do Loreto*, do omnipresente rival Caravaggio – a *bête noir* do francês.

Não se podendo contudo excluir outras possibilidades, importa neste momento realçar a circulação de artifícios simbólicos e o modo como iam sendo trabalhados no sentido de se obterem novos dispositivos artísticos.

E neste domínio, Josefa de Óbidos destaca-se pela excepcional capacidade de síntese com o seu luminoso e floral Cordeiro (hóstia), ele próprio alegoria do Paraíso e constituindo também o guia, cujos cordões, além de cordas de forca, simbolizam as linhas/línguas de fogo do Espírito Santo que afinal salvam o casal, trazendo-o e unindo-o a Deus[5].

Em conclusão, sublinhe-se que nesta e noutras obras de Josefa de Óbidos existem detalhes que demonstram como a pintora participava no melhor que se fazia na Europa do século XVII.

2 S. Jerónimo é um dos principais padres/pais da teologia medieval cristã (Patrística).

3 Também a pose crucificada, mais em Y do que em T, realça a verticalidade quer da Ascensão (↑), quer da Eucaristia e Transubstanciação (↓). V. diversos quadros e esculturas na mesma lógica, e.g. *Cristo crucificado* do coevo Manuel Pereira, no Convento de S. Domingos de Benfica).

4 O modo como o protagonista se vira e ignora o verdadeiro Cristo lembra o *S. Jerónimo* de Dürer (MNAA).

5 O próprio Cristo enquanto fonte do Espírito Santo é um dos dogmas que historicamente definem o Catolicismo Romano.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (19)
20 de Outubro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

The ingenious Francisco de Goya and his Cayetana de Alba

Paulo Martins Oliveira

Publication: *Octógono* – extra number (19) Oct.20, 2025 – "The ingenious Francisco de Goya and his Cayetana de Alba".
Abstract: Remark upon a symbolic device in the portrait of the Duchess of Alba (1795), by Francisco de Goya.
Keywords: Francisco de Goya, María Cayetana de Silva, 13th Duchess of Alba.
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

It has been noted how the deaf Francisco de Goya used the sign alphabet in his portrait of the Duchess of Alba (1795), whose expressive right hand corresponds to the letter g (i.e. an autographic reference to the artist himself)[1].

Francisco de Goya, *The Duchess of Alba/The Whiste Duchess*, 1795, collection of the Duke of Alba, Liria Palace, Madrid (photo: wikimedia.org)

1 Antonio Valiente Romero, *Francisco de las Barras de Aragón en la Sevila Intersecular*, Editorial Universidad de Sevilla, 2007 ← wikipedia.org/Las Cifras de la Mano de Goya. Regarding the use of letters as monograms in artistic works, see Paulo Martins Oliveira, *The hidden letters in old paintings*, 2015 [online]; *Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã*, 2014 [online]; *The (L)eonardo and the (S)alai*, 2012 [online]. As for the penitential symbolism of deafness itself, see *The deaf Bosch and the blind Bruegel*, 2015 [online]; *Bosch, the surdo canis*, 2014 [online].

However, it should also be noted that in the cavity formed by the retracted fingers (≈ ear pinna), there are also lines that form a large C and an Δ/A, which should be interpreted as Cayetana Duchess of Alba.

In other words, the same gesture highlights the authority of the powerful aristocrat, but also the well-known protective sense of the loyal painter towards his esteemed patron (in this case, the hand/g visually equates to a shell). This interpretation is reinforced by the explicit engraving of both names on the Duchess's rings, in a new portrait from 1797.

Francisco de Goya, *The Duchess of Alba/The Black Duchess*, 1797, Hispanic Society of America, New York
(photo: wikimedia,org)

In conclusion, these devices demonstrate Goya's talent for crafting particularly complex and ingenious works[2].

2 On this subject matter see also "Francisco de Goya e os retratos absolutistas de Godoy e Fernando VII", *Octógono*, extra number (5), Sept.12, 2024.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (20)
3 de Novemro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

The Vendramin Family by the skillful Titian (Tiziano)

Paulo Martins Oliveira

Publication: *Octógono* – extra number (20) Nov.3, 2025 – "*The Vendramin Family* by the skillful Titian (Tiziano)".
Abstract: This study presents some key points regarding the interpretation of Titian's painting *The Vendramin Familiy*.
Keywords: Ttian (Tiziano Vecellio), Vendramin Family, Scuola Grande di San Giovanni Evangelista.
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Titian, *The Vendramin Family,* The National Gallery – Inv.NG4452 (photo: wikimedia.org/Google Art Project).

In this composition, the influential Venetian Vendramin family converges on the reliquary of the True Cross, which was brought from the Holy Land in the 14th century and then entrusted to an ancestor of that family, in his capacity as guardian of the Scuola Grande di San Giovanni Evangelista [Great Confraternity of Saint John the Evangelist].

In the representation of this reliquary, the metamorphosis of a Jewish *menorah* into a cross is perceptible, expressing the logic of the Judeo-Christian religion.

det.

The same principle can be observed in a painting by Vasco Fernandes, where St. Peter holds a key that is also a characteristic Jewish *yad*[1].

Vasco Fernandes, *St. Peter*, MNGV–Viseu (photo:wikimedia.org).

1 See Paulo Martins OLIVEIRA, *Vasco Fernandes e a chave de Pedro*, 2015 (online – academia.edu), collected in *Arte e Novidade em Portugal. Estudos* 2002-2016, p.89 (online – archive.org).

Regarding Titian's painting, it is an allegorical exaltation of the Vendramin family in the form of the three Magi visiting the death and resurrection of Christ as a rebirth (Nativity ≈ Resurrection, Jo.16:19-22).

Thus, the celestial altar symbolizes Mount Golgotha, where the eternal and divine Christ is flanked by the two criminals (Jo.19:18), i.e. the ephemeral candles[2].

The altar also represents the local tomb where Christ would be buried, which was owned by the benefactor Joseph of Arimathea (Jo.19:38-41), who is here interpreted by the senior Wise Man. Jesus will resurrect (be reborn) from this tomb, which is signaled by the subtle suggestion of the traditional vase of Mary Magdalene (a main figure in this transcendent moment, Jo.20:11-18)[3].

In conclusion, the skillful Titian uses the reliquary and the Gospel of the patron saint of the Scuola Grande to illustrate the physical and spiritual perpetuation of that Venetian family, here interpreting the Three Ages of Man[4] – from youth to adulthood and old age, and from there to resurrection in Christ.

2 A similar logic can be observed in the three top rods in Titian's *Portrait of Francesco Maria della Rovere*, Florence, Uffizi, Inv.1890/n.926.

3 Also representing baptism as the path to Salvation

4 In the same museum, and also by Ttitian, another version of this concept is the painting *An Allegory of Prudence* (The National Gallery, Inv.NG6376.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (21)
9 de Novembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 3

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Apontamento sobre as ambiguidades e exercícios ópticos de Nuno Gonçalves, nomeadamente nas tábuas ditas "do Arcebispo" e "dos Cavaleiros" (MNAA).

Palavras-chave: Nuno Gonçalves, Rogier van der Weyden, pintura primitiva portuguesa, Jean Fouquet, Fernando de Rojas.

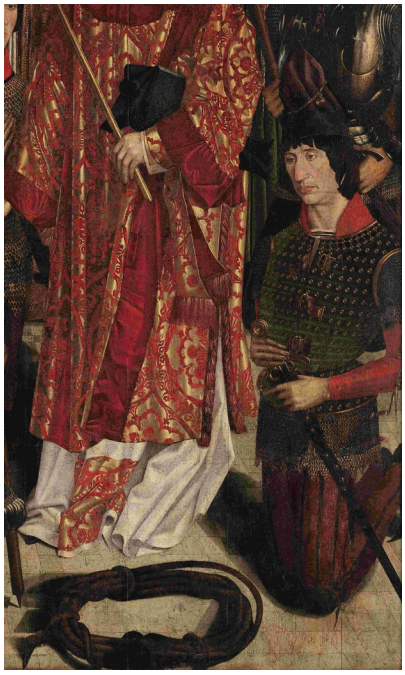
Disponibilidade online: academia.edu archive.org blogspot.com

Retomando e desenvolvendo o apresentado num estudo anterior[1], o presente texto aborda a hábil utilização das linhas e sombreados dos mosaicos nos famosos Painéis de Nuno Gonçalves (MNAA).

Como então referido, na tábua dita "do Arcebispo", o modo como as linhas foram planeadas cria a sugestão de um fosso, simbolizando a condenação do personagem em primeiro plano à sinistra[2].

Nuno Gonçalves, det. da tábua dita "do Arcebispo" (foto: wikimedia.org/Sailko).

1 Cf. *Octógono* n. avulso (15), 30 de Agosto de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 2".
2 Nomeadamente o condestável D. Pedro – cf. *Os Painéis de Avis*, pp.76-78 (pp.122-124 na versão agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis, online*).



Nuno Gonçalves, det. da tábua dita "do Arcebispo" (foto: wikimedia.org).
Rogier van der Weyden, Pieter van der Weyden e Nuno Gonçalves, det. do *Retábulo Middelburg* (foto: wikimedia.org).

Mas para além desta inspiração no respectivo mestre Rogier van der Weyden, o pintor luso ainda reforçou a alegoria através da composição cénica, nomeadamente ao jogar com a vizinha tábua dita "dos Cavaleiros", na qual um deles, na rectaguarda, sugere um carrasco ou verdugo, apresentando a espada da execução judicial (≈ lictor romano)[3].

Detalhes das tábuas ditas "do Arcebispo" e "dos Cavaleiros" (foto: wikimedia.org).

3 A mesma pena capital, por traição, é também aplicável à figura ajoelhada em primeiro plano nessa tábua dita "dos Cavaleios" (D. Henrique).

Exemplo comparativo:
Ilustração de Fernando de Rojas, impressa na Alemanha em 1520 (foto: wikimedia.org).

Para aquela insinuação, Nuno Gonçalves poderá ter-se inspirado em exercícios similares, caso da representação irónica e condenatória do "traidor" Carlos Magno (figura patriarcal quer da França quer da Alemanha, e que elegera esta última como o núcleo do Sacro Império, ao estabelecer a sua capital em Aachen, onde também se fez sepultar)[4].

Jean Fouquet, det. das *Grandes Chroniques de France* (foto: wikimedia.org).

Em suma, detalhes como os mencionados realçam o dinamismo com que devem ser analisadas cada uma das tábuas do políptico de Nuno Gonçalves, "Águia" da pintura europeia do seu tempo.

4 Sobre a importância simbólica de Aachen enquanto representativa do Sacro Império (I Reich), ver o capítulo "A consciência do mercenário" em *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*; cf. igualmente os estudos "On the origin and meaning of Bosch's Garden" [*online* – academia.edu] e "The damned shield of ('s-Hertogen) Bosch" [*online* – academia.edu], ambos coligidos em *Northern Art*, pp.183-194, 211-223 [*online* – archive.org].

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (22)
27 de Novembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

CARLO CRIVELLI *AD REQUIEM*

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (22) / Nov. 27, 2025 – "Carlo Crivelli *ad Requiem*".

Abstract: (P) *Estudo acerca da versatilidade figurativa e narrativa de Carlo Crivelli, tomando por referência a pintura Virgem da vela.*

(EN) A study on the figurative and narrative versatility of Carlo Crivelli, using the painting *Madonna of the candle* as a reference.

Keywords: Carlo Crivelli, Gothic painting, Byzantine painting, Renaissance painting.

Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Carlo Crivelli, *Virgem da vela/Madonna of the candle*, Brera (Inv.207) [wikimedia.com].

Plenamente inovador, Carlo Crivelli reinventou e deu um último impulso criativo à tradição pictórica gótico-bizantina, a qual se extinguia na Europa ocidental[1].
O exuberante arrojo desse artista é bem visível nas suas várias obras, algumas até com objectos tridimensionais integrados nas próprias pinturas. Mas não obstante o seu imediato impacto visual, essas e outras criações do pintor Veneziano destacam-se também pelo subtil engenho narrativo, adaptando as mensagens humanistas e soluções figurativas da cada vez mais dominante estética renascentista.
É o que se observa na chamada *Madona da vela*, onde um Jesus melancólico "interpreta" o seu próprio *Requiem* fúnebre.

ENtirely innovative, Carlo Crivelli reinvented and gave a final creative impulse to the Gothic-Byzantine pictorial tradition, which was dying out in Western Europe[1].
The exuberant boldness of this artist is clearly visible in his various works, some even with three-dimensional objects integrated into the paintings themselves. But despite their immediate visual impact, these and other creations by the Venetian painter also stand out for their subtle narrative ingenuity, adapting humanist messages and figurative solutions from the increasingly dominant Renaissance aesthetic.
This is what can be observed in the so-called *Madonna of the candle*, where a melancholy Jesus "plays" his own funeral *Requiem*.

Carlo Crivelli, det.

Jorge Afonso, *Adoração dos Pastores - Retábulo da Madre de Deus/Adoration of the Shepherds - Altapiece of Madre de Deus*, det. MNAA (Inv.2096 Pint) [PMO].

Paolo Veronese, *As Bodas de Caná/The Wedding at Cana*, det., Louvre (Inv.142) [wikimedia.com].

Com serenidade lutuosa (assinalada pela pequena vela na base), alegoriza-se o Fruto Bendito – o Cordeiro inocente nascido para o sacrifício[2], mas cuja ressurreição (≈nascer de novo, Jo.20:11-12) permitirá a redenção da Humanidade e o acesso à primaveril e paradisíaca Árvore da Vida (Ap.2:7; 22:2).
Este conceito é reforçado pelo arco que envolve e realça a especial dignidade sagrada dos personagens (≈mandorla cristã)[3], sublinhando o Messias enquanto caminho e porta para a Salvação (Jo.10:9; 14:6).
É ainda provável que, igualmente, represente Jesus como a Nova Aliança, associando-o a um arco paradisíaco – uma evolução do pacificador "arcum" (arco-íris) surgido no céu logo após o Dilúvio, e que simbolizara a Primeira ou Velha Aliança[4].
Em conclusão, todo este engenhoso domínio da ambiguidade demonstra como as obras de Crivelli devem ser ainda mais valorizadas pela historiografia, mesmo porque o Veneziano ocupa um lugar muito particular e original no contexto artístico do século XV.

With mournful serenity (indicated by the small candle at the base), the Blessed Fruit is allegorized – the innocent Lamb born for sacrifice[2], but whose resurrection (≈rebirth, Jo.20:11-12) will allow the redemption of Humanity and access to the spring-like and paradisiacal Tree of Life (Rev.2:7; 22:2).
This concept is reinforced by the arch that surrounds and highlights the special sacred dignity of the characters (≈Christian mandorla)[3], emphasizing the Messiah as the way and door to Salvation (Joh.10:9; 14:6).
It is also likely that it represents Jesus as the New Covenant, associating him with a paradisiacal arch – an evolution of the peacemaking "arcum" (rainbow) that appeared in the sky shortly after the Flood, and which symbolized the First or Old Covenant[4].
In conclusion, all this ingenious mastery of ambiguity demonstrates how Crivelli's works should be even more valued by historiography, especially since the Venetian occupies a very particular and original place in the artistic context of the 15th century

NOTAS

[1] Por várias razões esta evocação Bizantina era especialmente importante em Veneza (de onde Crivelli era originário), servindo por exemplo para celebrar o seu domínio no Mediterrâneo oriental.

[2] Na arte da época existiam diferentes artifícios visuais que expressavam esta ideia, incluindo a tensão quanto a um futuro deslizar de Cristo para o abismo (i.e. a morte). Conferir exemplos em *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", pp.3-4 [academia.edu | archive.org].

[3] Uma variante pode ser encontrada ao centro do *Juízo Final* de Michelangelo (Capela Sistina), com o sol apolíneo metamorfoseado numa mandorla oblonga. Sobre este artifício veja-se *Leonardo x Michelangelo*, p.114 [academia.edu | archive.org].

[4] *Vulgata Latina*, ed. Clementina, Gn.9:13: "...Arcum meum ponam in nubibus...". A título complementar, em várias representações do Juízo Final, o Cristo entronizado sobre um arco-íris simboliza essa dualidade hierarquizada das Alianças.

NOTES

[1] For various reasons, this Byzantine evocation was especially important in Venice (where Crivelli came from), serving for example to celebrate its dominance in the eastern Mediterranean.

[2] In the art of the time, there were different visual devices that expressed this idea, including the tension regarding Christ's future slide into the abyss (i.e., death). See examples in *Octógono* n.4 / June 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", pp.3-4 [academia.edu | archive.org].

[3] A variant can be found at the center of Michelangelo's *Last Judgment* (Sistine Chapel), with the Apollonian sun metamorphosed into an oblong mandorla. On this device see *Leonardo x Michelangelo*, p.114 [academia.edu | archive.org].

[4] *Latin Vulgate,* Clementine ed., Gn.9:13: "...Arcum meum ponam in nubibus...". As a complement, in several representations of the Last Judgment, Christ enthroned on a rainbow symbolizes this hierarchical duality of the Covenants.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (23)
2 de Dezembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

CARAVAGGIO – THE ULTIMATE CARDSHARP

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (23) / Dec. 2, 2025 – "Caravaggio – the ultimate cardsharp".
Abstract: A study on the allegorical devices encoded by Caravaggio in *The Cardsharps* (Kimbell Art Museum).
Keywords: Caravaggio, Baroque painting.
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Rightly recognized for his exceptional technical skills, Caravaggio was also one of the great masters in the art of crafting ambiguities and constructing elaborate narratives[1]. This versatile concept guided the design of a canvas painted around 1596 and currently displayed in the United States, under the title *The Cardsharps*.

Caravaggio, *The Cardsharps*, Kimbell Art Museum (AP198706), [wikimedia.org/Google Art Project].

1 Regarding Caravaggio's allegorical devices, see the research collected in *Italian-crafted. Studies 2012-2016* [archive.org].

Decades earlier, Niccolò Machiavelli lamented that the divided and discordant Italians became accustomed to conspiracies, traps and backstabbing. He added that to survive, one had to prevail, which required caution, planning, anticipation, timing, cynicism...

Such a strategy facilitated control over enemies, also improving the chances of success with the ever-capricious "Fortuna", i.e. any unexpected and random events. This ominous context, where everyone distrusted everyone else, persisted throughout the 16th century and was very much present during the life of Caravaggio (1571-1610), who expressed it in the aforementioned painting.

The scene is well known in historiography: in that card game, a naive young man is deceived by two individuals, one of whom peeks at his cards to signal to his accomplice[2].

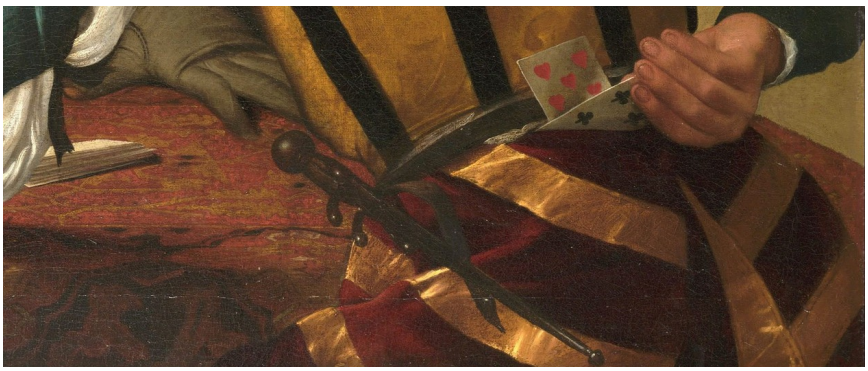
It is a technically brilliant composition, but seemingly somewhat simplistic from a narrative point of view, presenting obvious allusions to the dangers lurking on all sides. For example, Bosch had also issued such warnings[3], but for Caravaggio the solution was not to abandon the "game".

Thus, upon closer observation, it becomes clear that the piece conceived by Caravaggio is more complex. In a recent contribution, Jürgen Müller proposed that the supposedly naive individual might have been hiding cards behind his back, something the older individual had just discovered. In other words, the deceived one was also a deceiver[4].

This line of reasoning seems correct, and the multi-layered painting can also be further interpreted as follows: the cautious "naive" young man had placed an accessory/amulet in his hat, first hypnotizing and disorienting the older individual, leading him to send the wrong signals to his accomplice.

When the latter realized that they were somehow being deceived, he tried to pull out his dagger, but also hypnotized and confused, he pulled out one of his hidden cards (as if stabbing himself).

det.



2 For a general contextualization and characterization of this and other compositions with card games, see the studies of: Giacomo BERRA, “Le incisioni raffiguranti giocatori di carte o di backgammon e i Bari del Caravaggio”, in *Il giuoco al tempo di Caravaggio dipinti, giochi, testimonianze dalla fine del ’500 ai primi del ’700*, 2013 [online]; and Gail FEIGENBAUM, “Perfectly True, Perfectly False: Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour” in *Caravaggio: Reflections and Refractions*, 2014 [online].

3 See *The Pedlar* by Jheronimus Bosch (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam); regarding this painting see chapter “O eterno errante” in *Jheronimus Bosch – o relojoeiro dos símbolos*, pp.281, as well as pp.86, 119, 213, 227, 237, 247.

4 Jürgen MÜLLER, “Betrogene Betrüger. Michelangelo Merisi da Caravaggios 'Die Falschspieler' als Metamalerei” [in *Kunstchronik*, 73, 2020; online].

As already exemplified regarding the *Portrait of Alof of Wignacourt* (Louvre), Caravaggio was a specialist in this type of figurative deconstruction[5].

To recap, in *The Carsharps* that trickstery played by the "lamb" himself symbolizes the anticipatory calculation and countermeasures that allowed the target individual not only to survive but also to triumph in a highly predatory environment.

And to conclude with an ironic biographical remark, it should be noted that when the painter was beginning to triumph in the artistic world, his impetuous and problematic personality (to say the least) led him to lose the delicate and precarious reins with which he tried to control Fortuna, which thus turned against the great master of Baroque painting.

5 See *Deconstructing Caravaggio and Velázquez* [academia.edu].

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (24)
31 de Dezembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

THE DYNAMIC CONSUMMATION OF TIME IN MICHELANGELO'S *LAST JUDGEMENT*

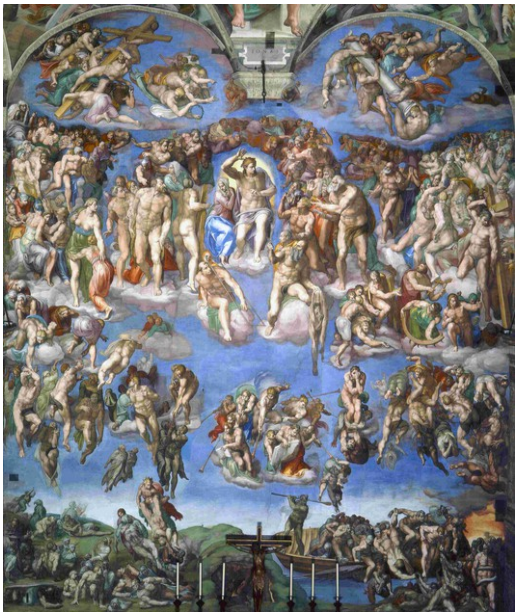
PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (24) / Dec. 31, 2025 – "The dynamic consummation of time in Michaelangelo's *Last Judgement*".
Abstract: A study on how Michelangelo dynamically featured the final day in the *Last Judgment* of the Sistine Chapel.
Keywords: Michelangelo Buonarroti, Sistine Chapel, Last Judgement, Christian iconography
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Like other masters of his time, Michelangelo also used the art of ambiguity to create ingenious works made of different layers of meaning, which enhance the intellectual content of the images.

Thus, instead of reporting only a specific moment or episode, these creations condense broader logics and dynamics.

Such is the case with the paintings created by this master for the Sistine Chapel, specifically the fresco of the *Last Judgment* on the altar wall[1].



Michelangelo, *The Last Judgement*, Sistine Chapel [wikimedia.org].

1 Regarding Michelangelo's iconographic devices in the Sistine Chapel, see the research compiled in *Italian-crafted. Studies 2012-2016* [archive.org], as well as the corresponding chapters in *Leonardo X Michelangelo* [academia.edu | archive.org].

Thus, the announcement of the end times and the advent of eternity is made through the adaptation or reinvention of traditional images relating to the Annunciation and the Nativity, presenting Jesus as the "the Alpha and the Omega the first and the last, the beginning and the end" (Rev.22:13).

Comparative examples[2]

Michelangelo, *The Last Judgement*, det. [wikimedia.org].

Simone Martini, *The Annunciation*, det., Uffizi [wikimedia.org].

Parmigianino, *Madonna with the long neck*, Uffizi [wikimedia.org]. The artificially enlarged body of the newborn foreshadows his crucifixion in adulthood.

João Afonso, T*he Virgin of Piety*, MNAA [PMO]. In this sculpture, the body of Christ was diminished to suggest the Nativity, i.e. an allusion to the resurrection (≈ rebirth).

2 Regarding the logic of these and other similar works, see for example *Octógono* n.4 / Junho de 2024 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém" [academia.edu | archive.org].

One can find in Jn.26:20-22 a theological basis for these allegorical exercises that link birth to resurrection, and in some cases also to the culminating second coming of Christ, as can be seen in some paintings.

Pietro da Cortona, *Virgin and Child with Saints*, det., Brera [wikimedia.org].

In this example, Jesus' gesture prefigures the Final Judgment and the respective sentence addressed to the condemned: "Then he will say to those on his left [*sinistra*], Depart from me, you who are cursed, into the eternal fire prepared for the devil and his angels" (Mt.25:41).

In this layer of meaning, St. Catherine is called upon to play the role of a haughty queen who hears the sentence in anxious disappointment (instead of the humble, grateful, and relieved Franciscan on the right).

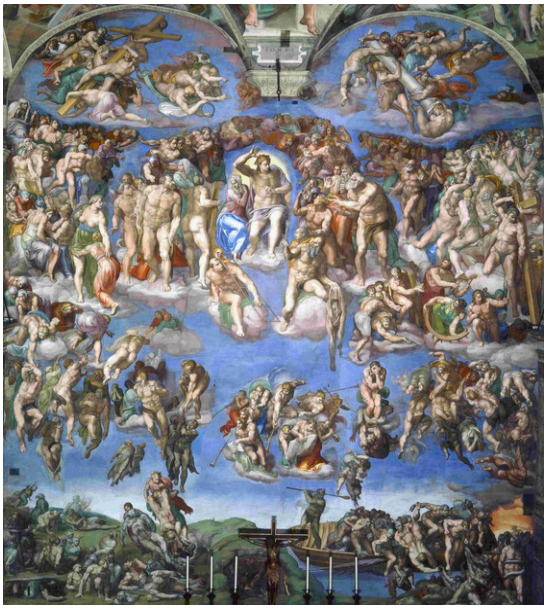
In Michelangelo's *Last Judgment*, the central image follows the same logic, albeit in a classicist syncretism (in the manner of Florentine Neoplatonism). Thus, Apollo-Christ prepares to unleash a punishing lightning bolt[3] (in the name of his father; Jupiter ≈ God the Father; regarding the delegation of powers for the Last Judgment, see Jn.5:23). In this sense, Jesus himself is a lightning bolt emanating from God (Lk.17:24).

Conceived on the edge of ambiguity, this same gesture also suggests an imminent embrace of the Virgin who is at his right hand (≈ the saved) and appears serene but also impressed by the entire overwhelming spectacle, simultaneously terrible and terrific.

3 The visual connection to the famous drawing *The Fall of Phaeton* (British Museum) is obvious and has been noted in historiography.

Figured therefore in a dual dynamic, Christ is seated to judge and to welcome the blessed under his "wing", but he also rises up to strike down the damned[4].

In this process, individuals are acquitted or condemned according to their observance or non-observance of the essential commandments. Therefore, as argued in another contribution[5], the altar wall was redesigned by Michelangelo to suggest the outlines of the Tablets of Moses, with Christ at the center as the ultimate Judge of the old law as well (Mt.5:17).



Michelangelo, *The Last Judgement*, Sistine Chapel [wikimedia.org].

Albrecht Dürer, *The Landauer Altar*, det. (Moses) Kunsthistorisches Museum [wikimedia.org].

Similarly, the mentioned wall also suggests a skull, where, for example, the eyes correspond to the lunettes, while Christ occupies the nasal area (not by chance).

This visual suggestion has already been noted by other authors: Sue Binkley saw in this wall the silhouette of a human face, while Philip Dayvault and Jos Verhulst argue that it is an enlarged transposition of the wounded face of Christ imprinted on the Holy Shroud of Turin – one of the most important relics in the Italian peninsula[6].

In turn, Rebecca Jelbert proposes that the overall composition on the wall amplifies the defiant face of a skeleton present in the same fresco, namely a symbolic self-portrait of Michelangelo.[7].

4 Michelangelo conceived a similar ambiguity in the aforementioned *Fall of Phaeton*, here using an eagle.

5 *The Sistine Chapel of Michelangelo: the Law and the Judge*, 2013 [academia.edu], collected in *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.123-130 [archive.org].

6 Jos VERHULST, *The Embedment of the Face on the Shroud of Turin in Michelangelo's Last Judgement: A Corroboration of the Dayvault Hypothesis*, 2014.

7 Rebecca JELBERT, *Michelangelo's Puzzle: Forgery, Star maps and the Sistine Chapel*. New York and London: Bloomsbury Academic, 2025.

Michelangelo, *The Last Judgement*, Sistine Chapel [wikimedia.org].

Amplified overlay of the skeletal face on the wall, by Rebecca Jelbert [wikimedia.org].

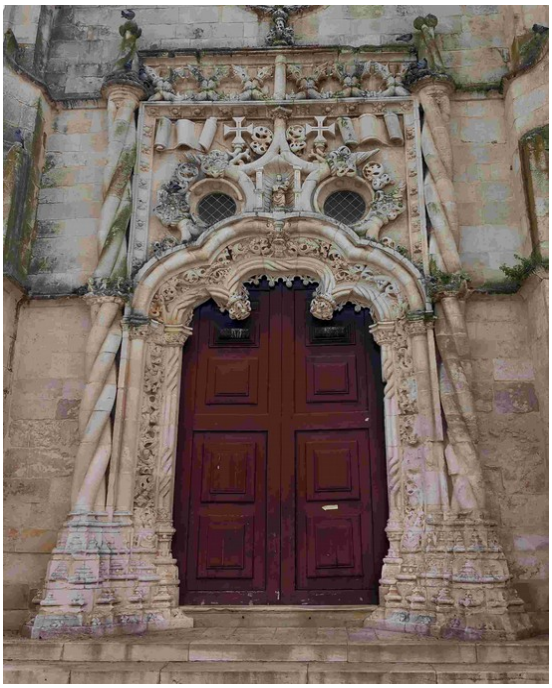
In fact, the aforementioned interpretations are not mutually exclusive, and the issue may even have another starting point.

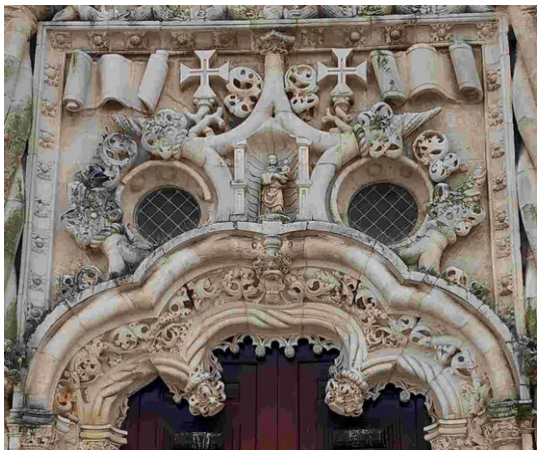
Thus, the large mural skull made of many figures represents mankind personified in Adam, who, upon being created, received the divine breath through his nostrils (Gen.2:7)[8].

8 In turn, it is logical that angels occupy the area of the eyes, since these are traditionally considered to be the windows of the soul.

However, soon influenced by Satan and thus fallen into mortality, Adam's flesh (and that of his countless descendants) decays into demonized bone.

This suggestion of a large damned skull (but maintaining the original divine reference in the nasal area) has precedents[9], as can be seen in the elaborate and multilayered anthropomorphic portal of the church of Golegã, from the beginning of the 16th century.





Portal of the Church of Our Lady of the Conception, Golegã [PMO].

But Jesus brought the possibility of redemption, making it necessary to follow and imitate him. Catholic movements such as Devotio Moderna and publications like the hugely popular *Imitation of Christ* insisted on this point, to which Michelangelo was particularly sensitive (which justifies the homage to Jheronimus Bosch, whose influence was also transcendent in Italy)[10].

It also explains the penitent enlargement on the wall of the Italian master's cranial self-portrait, as if he were the greatest of sinners. After all, as Christ warned, "whoever does not take up their cross and follow me is not worthy of me" (Mt.10:38).

In this context, Jesus is naturally the model and the redeemer – the New Adam (1Cor.15:22, 45-47), better elucidating the fact that the features of the Messiah are also superimposed on that enormous face on the altar wall (≈ sacrificial Mount Golgotha, Skull)[11].

9 See for example the anthropomorphic decoration at the top of the painting *Madonna with Saints* by Giovanni Bellini (Church of San Zaccaria, Venice).

10 *Bosch, the surdo canis*, 2013 [academia.edu], collected in *Northern Art. Studies 2012-2016*, pp.63-79 [archive.org].

11 In other words, Adam and the New Adam are superimposed, as can also be seen on the ceiling of the Sistine Chapel (*The Sistine Ceiling and the Holy Spirit*, 2013 [academia.edu], collected in *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.107-110 [archive.org].

Thus, mankind on the last day recovers its flesh to face its destiny, before the judge who "is standing at the door" (Jas.5:9).

On that apocalyptic wall shaped like a head (*caput* in Latin), the Messiah is the powerful and implacable judge, but above all, he is the Resurrection itself (Jn.11:25).

In conclusion, and in one sentence, Michelangelo makes ambiguity an art in its own right, in this case to evoke not only the Last Judgment, but also to synthesize its theological context.

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (25)
13 de Jeneiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

ON CARAVAGGIO'S STORYTELLING

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (25) / Jan. 13, 2025 – "On Caravaggio's storytelling"
Abstract: Analysis of the metamorphoses and subtexts designed by Caravaggio in *The Sacrifice of Isaac* (Uffizi).
Keywords: Caravaggio, Baroque painting
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Recovering and developing what was briefly anticipated several years ago, this study focuses on the figurative devices designed by Caravaggio in *The Sacrifice of Isaac*, exhibited in the Uffizi Gallery[1].

At first glance, it obviously represents the well-known episode narrated in the biblical book of Genesis (22:1-13).

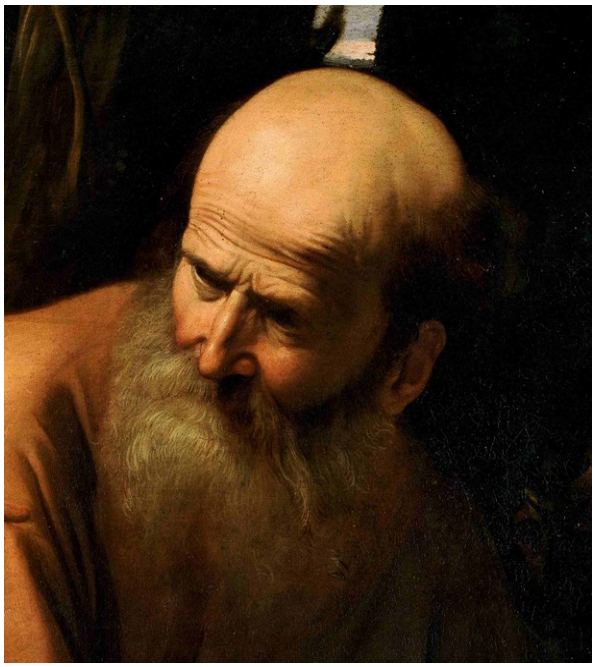
Caravaggio, *The Sacrifice of Isaac*, Uffizi [wikimedia.org].

1 See *Deconstructing Caravaggio and Velázquez*, 2012, p.2 [academia.edu], collected in *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.17-20 [archive.org].

However, there are paradoxes or anomalies in this composition, which also ambiguously represents an angry old man and a panicked young man, whose head is violently pressed against a stabbed heart-shaped element.

Notably, the painter distorted the young man's arm, suggesting that he too is grasping the same knife wielded by the older character.

Details



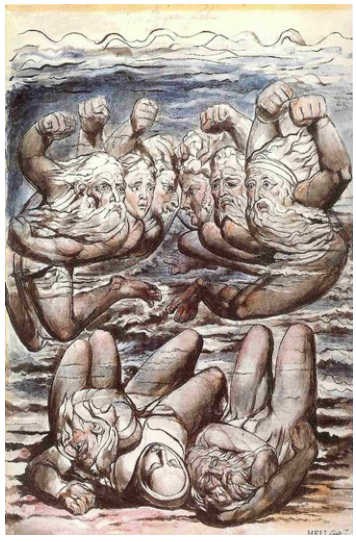
For context, it should be noted that Caravaggio and other great masters, in addition to allegorizing various meanings in a given form, also developed metamorphoses and deformations that made it possible to create sequences of events in a given narrative, or even to add a distinct but somehow related story.

Comparative example[2]

Titian, *The Vendramin Family*, National Gallery [wikimedia.org].
As expressed in the detail of the reliquary, a menorah transforms into a crucifix, synthesizing the logic of the Judeo-Christian religion.

Regarding the painting under analysis here, the aforementioned paradoxes form a complementary narrative: the young man was seized by an old man who accuses him of having killed someone (probably the old man's wife, symbolized by the stabbed heart). Furious, the old man now intends to give the young man the same treatment, but he is interrupted by an angel, who warns him of the condemnatory fate of those who let themselves be consumed by anger (e.g. Mt. 5:21-22, 38).

Note that, for example, Dante had also reserved a place in Hell for the wrathful (*Inferno*: VII-VIII).



William Blake, *The Stygian Lake*, National Gallery of Victoria [wikimedia.org].
An allegorical representation of the punishment of the wrathful, inspired by Dante's Inferno.

2 For more on this painting, see *Octógono*, extra number (20) / Nov. 3, 2025 – "The Vendramin Family by the skillful Titian (Tiziano)" [academia.edu | archive.org].

In this subtext devised by Caravaggio, the malevolent instigator appears on the left (sinister) side of the composition, in a lower position (contrasting symmetrically with the rigthful angel). Thus, the seemingly harmless ram is actually the deceiving Devil, about whom Saint Augustine had already warned how he could assume various forms, including that of a serpent[3].

Similarly, the Bible mentions that the serpent of Original Sin was actually the Devil himself in disguise (Rev.12:9). Thus, Caravaggio used the furthest horn to create the illusion of a reptile's tongue that incites evil and perdition. The boy is indeed a murderer, and the Devil-ram already has him under its control, but it also wants the old man's soul, who hesitates...

Caravaggio, *The Sacrifice of Isaac*, det.

Jacob Matham, after Hendrik Goltzius, *The Fall of Man*, det., National Gallery of Art [wikimedia.org].

Therefore, while angels seek to correct mankind through civilized and rational behavior, demonic forces, in turn, promote animal instincts and the consequent fall into Hell[4].

This struggle of opposites reflects the free will of each human being, and is a subject frequently addressed in literature, whether by ancient pagans (e.g. Seneca, *De Ira*) or by modern Christians (e.g. Pico della Mirandola, *Oratio*).

Caravaggio does the same using a single image, which reveals his exceptional storytelling ability[5].

3 St. AUGUSTINE, *The City of God*, X:10, 27; XIV:8.

4 For example, in the Sistine Chapel, on each side of the *Last Judgment* the forces of good and evil literally pull individuals in opposite vertical directions.

5 In this same vein, note how in the painting titled *Basket of Fruit* the same artist essentially manages to anticipate and summarize Hemingway's *The Old man and the sea* (regarding that painting, see *The Leaves of Caravaggio*, 2013, [academia.edu], collected in *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.139-140 [archive.org]).

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (26)
17 de Janeiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

APONTAMENTO CAMONIANO SOBRE OS PELICANOS DE 1572

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Onde se inverte a orientação esquerda/direita dos pelicanos dos *Lusíadas*, e se explica a razão.
Palavras-chave: Luís de Camões, *Os Lusíadas*, D. Sebastião, Filipe II/I Habsburgo, iconografia cristã.
Disponibilidade *online:* academia.edu archive.org blogspot.com

Tese

A primeira edição dos *Lusíadas* foi lançada em 1572, sensivelmente na mesma altura em que Cristóvão de Morais pintou o seu famoso retrato de D. Sebastião.

Contudo, datada desse mesmo ano existe uma outra edição do Poema, sendo que a diferença mais óbvia entre ambas reside na orientação de uma ave figurada ao topo dos respectivos frontispícios – um pelicano dito virado à esquerda, e outro dito virado à direita.

A dúvida sobre qual é efectivamente a edição original (*princeps*) manteve-se até muito recentemente, quando Rita Marnoto, num estudo detalhado e abrangente, demonstrou que a versão primogénita é a do pelicano dito virado à esquerda. Já a outra consistiria numa contrafacção, pois nem sequer poderia ser de 1572, mas de uma data posterior[1].

Antítese

Embora subscrevendo-se aqui as conclusões, será necessário reequacionar o tema sob o prisma da História da Arte, uma vez que o pelicano dito virado à esquerda está na verdade orientado à dextra, enquanto o pelicano dito voltado à direita encontra-se antes orientado à sinistra.

1 Cf. https://ciep-ge.ch/editions-critiques | https://visao.pt/jornaldeletras/letras/2021-12-29-qual-e-a-edicao-princeps-de-os-lusiadas/

Ou seja, na gravura, na pintura, na heráldica e noutras expressões similares, a perspectiva directriz é por regra a da própria imagem, não a do observador.

Por exemplo: nas representações da Crucificação, a cabeça de Jesus inclina-se para a sua direita; em Sta. Cruz de Coimbra, o túmulo do fundador D. Afonso Henriques encontra-se à dextra do altar, e não à sua esquerda; no túmulo de Inês de Castro, os condenados no Juízo Final são tragados por um monstro "sinistro", enquanto os salvos se encaminham para a direita; etc.

Existem até casos onde pintores (e.g. Jan van Eyck) inscreveram os seus nomes nos quadros, acrescentando logo de seguida "me fecit" (me fez), assim conferindo personalidade própria à obra e fazendo-a "falar" ao observador, informando-o acerca da paternidade da pintura.

As imagens têm pois vida própria e possuem os seus lados positivos/dextros e negativos/sinistros, com natural valor alegórico (≈ Mt.25:32-41).

Trata-se de um aspecto crucial para se descortinar o objectivo da segunda versão (sinistra) dos *Lusíadas*, e para tal há que atender ao simbolismo do pelicano.

Síntese

Essa é uma ave tradicionalmente associada ao especial cuidado para com as suas crias, as quais alimenta se necessário com o próprio sangue, tendo por isso uma natural conotação cristológica (e.g. Dante, *Paraíso*: 25:v.112-114). Neste contexto o pelicano é relacionado ao Bom Pastor (Jo.10:7-18), alegorizando por sua vez o bom (e legítimo) governante, i.e. aquele que zela paternalmente pelos súbditos, constituindo um exemplo de virtude.

Em 1572, Luís de Camões procurava incentivar D. Sebastião a contrariar o sentimento geral de decadência e vil tristeza deixado pelo antecessor D. João III – o verdadeiro fraco rei que enfraquecera as fortes gentes lusas.

Assim, toda a estrutura dos *Lusíadas* visa apelar ao novo soberano para que tomasse conta do ninho, e para tal o pelicano *princeps*-dextro assume um manifesto valor simbólico, nomeadamente enquanto sinónimo do bom, legítimo e fiel governante.

Por seu turno, impresso posteriormente, o pelicano "sinistro" tem muito provavelmente um subversivo intuito anti-Filipino, fazendo associar o monarca Habsburgo ao anti-Cristo (simbolismo do pelicano invertido)[2].

Isso explica ainda uma outra alteração também elencada por Rita Marnoto, nomeadamente (e ostensivamente) logo num dos primeiro versos da obra, onde se refere a edificação de um Novo Reino entre "gente remota".

2 Existe nos *Lusíadas* um terceiro pelicano, nomeadamente uma hábil construção literária-alegórica do Poeta com outro objectivo, a tratar em lugar próprio.

Através de uma outra camada de significado, poder-se-á aqui subentender um apelo codificado a que se recupere e reformule a efectiva legitimidade lusa do trono, devendo-se todavia operar cautelosamente por entre a "gente remota" que viera superintender a vida nacional[3].

Concluindo, ao transformar-se *Os Lusíadas* num instrumento de resistência, pretendia-se que se mantivesse vivo o espírito inscrito em estâncias como a VIII:28

> Atenta num que a fama tanto estende
> Que de nenhum passado se contenta,
> Que a pátria, que de um fraco fio pende,
> Sobre seus duros ombros a sustenta.
> Não no vês, tinto de ira, que reprende
> A vil desconfiança, inerte e lenta,
> Do povo, e faz que tome o doce freio
> De Rei seu natural, e não de alheio?

3 No mesmo sentido e também contra os Habsburgos, vejam-se os dispositivos alegóricos que Bruegel codificara nos seus quadros, apelando a uma resistència decidida mas inteligente; cf. *The political consciousness of Pieter Bruegel*, 2014 [academia.edu], coligido em *Northern Art. Studies 2012-2016*, pp.117-120 [archive.org].

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (27)
1 de Fevereiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

REMBRANDT, THE PHILOSOPHER AND THE REDEEMING WHALE

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Publication: *Octógono* – extra number (27) / Feb. 1, 2026 – "Rembrandt, the Philosopher and the redeeming whale".
Abstract: Analysis of the metamorphoses and subtexts designed by Rembrandt in *The Philosopher in Meditation* (Louvre).
Keywords: Rembrandt van Rijn, Dutch painting.
Online: academia.edu archive.org blogspot.com

Rembrandt was one of the great masters in creating ambiguities and optical illusions in order to add layers of meaning to his paintings[1].

This is the case with the painting currently on display under the title *The Philosopher in Meditation* (Louvre)[2]. Here, the entire luminous area of the painting forms the gigantic head of the serpent of temptation, which "swallowed" Adam and Eve. Note that the spiral staircase, which encapsulates the reptile's dark eye, also synthesizes its serpentine and scaly body.

Inside, the aging couple awaits the death to which they have been condemned, representing all of Humanity as their descendants.

Rembrandt, *The Philosopher in Meditation*, Louvre [wikimedia.org].

1 Regarding the techniques developed by this painter, see the studies *Rembrandt and the art of compromise*, 2012 [academia.edu]; *The Dutch Company*, 2013 [academia.edu]; e *Rembrandt and the Commissioners*, 2014 [academia.edu], all collected in *Northern Art. Studies 2012-1016* [archive.org], respectively pp.49-55, 105-115 e 121-123.

2 A partial analysis has already been presented in"O Batel Divinal do Mosteiro dos Jerónimos" in *Octógono* n.16 / Jun. 2025, p.13 [academia.edu | archive.org]; and *Bosch and the hidden devils in the Garden*, 2013, p.6 [academia.edu].

Eve is found on the left or sinister side of the composition itself, tending the fire and preparing the meal for the body, symbolizing Active Life. Adam, in turn, is on the right side and in a superior position. Meditating, he represents here the Contemplative Life (≈ nourishment for the spirit)[3]. For this reason, like an anguished prophet of the Old Testament, he hopes to find in the rising of the sun a hopeful sign of the future Nativity of the redeeming Messiah.

In this process, the negative serpent becomes the positive one (Aesculapius' rod; caduceus; Moses' serpent, Num.21:7-9; Jn.3:13-14). But above all, Rembrandt here metamorphosed the reptile itself into the whale that returned the swallowed Jonah after three days – something that the Gospels will recognize as a prefiguration of the Resurrection of Jesus Christ (Mt.12:39-41, 16:4; Lk.11:29-32)[4].

The great whale thus symbolizes Church itself, an idea that is not entirely new, since, for example, in the previous century a temple allegorized both the fall of Man and the redeeming whale.

Diogo de Boytac and Gil Vicente, Church of Our Lady of the Conception, Golegã, early 16th century. General view of the façade and its anthropomorphic and zoomorphic portal.

In this case, ordinary sinners attend regular masses in the eucharistic "belly of the whale" (i.e. the nave), from which they emerge regenerated (≈ resurrected) for everyday life[5]. Such a scenic and theological ritual highlighted the complementary connection between the two Testaments, expressing the evolutionary logic of the Judeo-Christian religion[6].

In conclusion, the art of those centuries was anything but static, monotonous or predictable, and painters like Rembrandt are good examples of the ability to reinvent and design unexpected dynamics that bring life into compositions.

3 This was the logic, for example, of monastic refectories, where meals were accompanied by the reading of Scripture, and where tables were also placed under the aegis of inspiring paintings (such as Leonardo's *Last Supper*, which was food for the spirit).

4 Regarding this matter, it should be noted that Michelangelo had already associated the positive serpent with the Christological Jonah – see *The Sistine Chapel and the new Jeremiah*, 2013, p.5 [academia.edu], collected in *talian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.111-122 [archive.org].

5 On the elaborate symbolic mechanism of this building, see "O horrendo portal manuelino da Golegã" in *Octógono* n.23 / Jan. 2026 [academia.edu | archive.org].

6 Regarding this logic, see "The Vendramin Family by the skillful Titian (Tiziano)" in *Octógono* extra number (20) / Nov.3, 2025 [academia.edu | archive.org].

OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976–0402
Número avulso (28)
17 de Fevereiro de 2026
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

O SACRÁRIO-SOL DE FERREIRIM

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Resumo: Onde se analisa o sacrário circular e suspenso da igreja conventual de Ferreirim.
Palavras-chave: Arte barroca portuguesa, Ordem Franciscana, Santo António, Lamego, Tarouca.
Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

No praticamente desaparecido Convento de Santo António de Ferreirim (concelho de Lamego), a igreja sobrevivente tem como ponto focal o altar e e o sacrário destinado à guarda dos elementos do Santíssimo Sacramento, em especial a hóstia consagrada, na qual a presença de Cristo se materializa (transubstancia) aquando das celebrações eucarísticas.

Sacrário da igreja conventual de Santo António de Ferreirim. [PMO]

A peça integra um retábulo de 1744, entalhado pelo mestre vimaranense João Correia Monteiro, que passou a residir e a ter oficina em Ferreirim, então pertencente ao concelho de Tarouca[1].

1 Sobre o entalhador, cf. Carla Sofia Ferreira QUEIRÓS, *Os retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola*, Diss. de Mestrado, FLUP-DCTP, 2001, p.263, IDEM, "O Convento de Santo António de Ferreirim: da Fundação às obras do século XVIII", em *Os Franciscanos no Mundo Português III – O Legado Franciscano*, ed. CEPESE, 2013, pp.203, 210.

Incomum, este sacrário circular encontra-se suspenso, quase "levitando", ligando-se ao retábulo apenas pela sua parte superior. Neste ponto de conexão, o cortinado ou reposteiro sugere também uma pálpebra superior (e até "pestanas"), numa típica alusão à omnisciência de Deus, que tudo vê.

Exemplo comparativo

Jheronimus *Bosch, Mesa dos Sete Pecados*, Prado. [wikimedia.org]
Na parte central da composição, Cristo ressuscitado é simultaneamente um olho omnisciente que vê os pecados em seu torno, mas também um sol que serve de guia para o arrependimento. Assim, e conforme os casos, as imagens dos cantos remetem quer para a entrada no Inferno, quer para a admissão do Paraíso, após a Ressurreição geral e o Juízo derradeiro.

No caso de Ferreirim, a referida cortina representa igualmente o mundo invisível aos olhos dos meros mortais, i.e. o paraíso celestial ou Empíreo, de onde o eucarístico Corpo de Deus desce visível na forma de hóstia solar. Ou seja, como que um sol poente que do alto vai encontrar a terra (linha do horizonte sugerida pelo altar fronteiro), sinalizando o modo como Cristo se transubstancia durante a missa para estar fisicamente entre os fiéis.

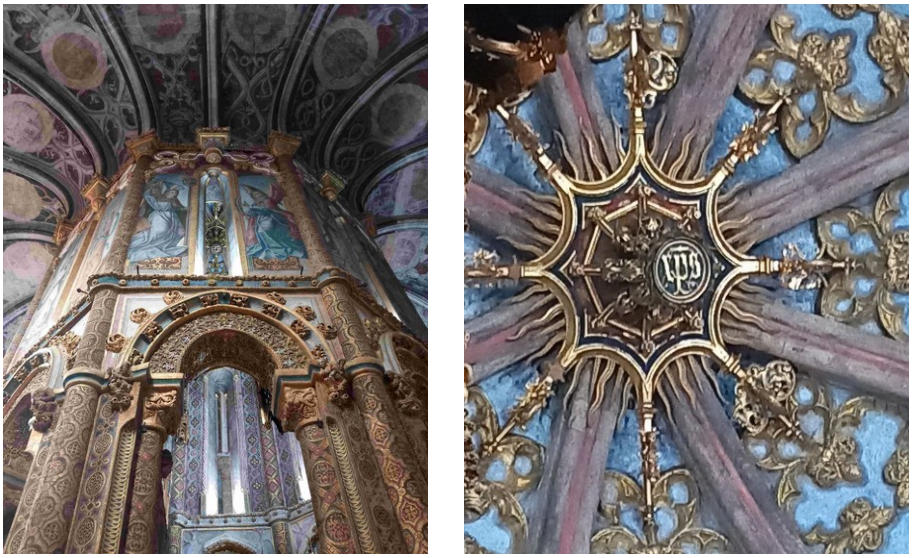
Essa descida é acompanhada no sacrário por pequenas figuras angélicas do Empíreo, sendo que o mesmo princípio é observável na grande *Custódia do Sacramento*, também setecentista e actualmente exposta em Coimbra (MNMC), onde um globular sol-olho é amparado e operado por um anjo.

Custódia do Sacramento, MNMC. [wikimedia.org/manuelvbotelho]
Originária do Convento do Santíssimo Sacramento de Lisboa, o sol-olho é "manejado" por um anjo – tradicional medianeiro entre o domínio celestial e o mundo terreno. O pano com que ampara o globo funciona como uma "barca solar", reforçando o conceito de um elemento ao mesmo tempo elevado e "poente".

Relativamente ao retábulo e sacrário de Ferreirim, note-se que nessa região é possível encontrar exemplos de certo modo análogos, como na igreja próxima de S. João de Tarouca, de cuja abóbada sai literalmente um raio divino em direcção ao solo, reportando o episódio da fundação deste templo.

Abobada da capela-mor de S. João de Tarouca. [PMO]

Comparação ainda mais significativa encontra-se na Charola do Convento de Cristo, em Tomar. Aqui, uma grande estrutura arquitectónica central estabelecia a ligação eucarística entre o altar que se encontrava no interior térreo e a cúpula cimeira, de cuja chave central raiada se destaca e desce um elemento circular (≈ hóstia solar) trazendo o nome de Cristo.



Charola do Convento de Cristo. Estrutura central e detalhe da respectiva abóbada. [PMO]

Em síntese, neste mecanismo tomarense é realçado o processo de transubstanciação, fazendo-se que o corpo celestial de Deus ecoe fisicamente na hóstia consagrada, a qual o sacerdote revela e ergue aos fiéis a partir do altar[2].

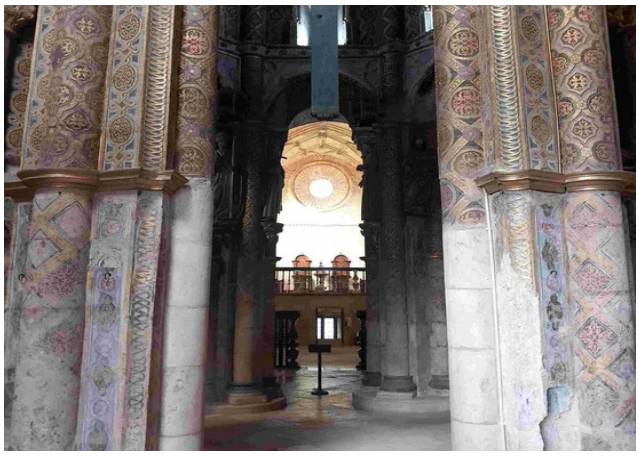
2 Este sistema eucarístico no Convento de Cristo é detalhado em *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar" [academia.edu | archive.org].

Genericamente, no Cristianismo a imagem solar reúne e interliga duas ideias fundamentais: por um lado, a recorrente/diária descida "poente" de Cristo-solar ao mundo, mas no qual, por ora, as subsequentes noites aludem ainda à inevitável morte terrena dos fiéis; e por outro lado, o modo como esse "poente" simboliza também o fim dos tempos, sendo aqui Jesus o guia luminoso que permitirá conduzir os salvos à eternidade, alegorizada por um sempre-presente Cristo-sol que definitivamente venceu as trevas (Ap.22:5).

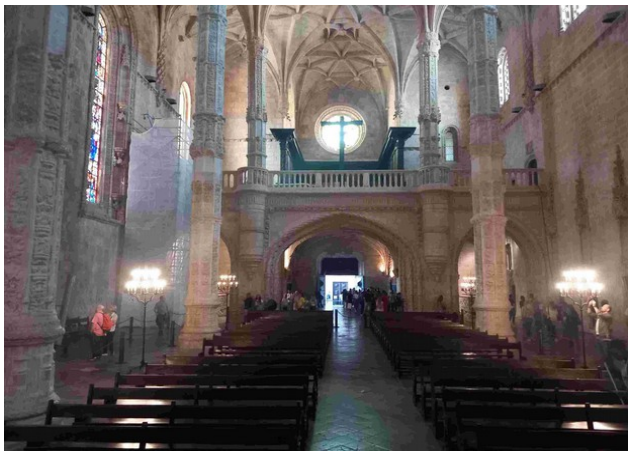
À maneira neoplatónica, tão importante no ilustrar da lógica cristã, o sol da Natureza (mundo do século, sujeito à mortalidade) é uma imagem apenas incompleta e sugestiva do genuíno e perfeito sol, obviamente o omnisciente e Redentor Jesus Cristo.

Por essa razão, como os altares e sacrários se encontram no lado nascente dos templos, o sol natural que entra pelo lado poente deve ser purificado ou cristianizado, como que um baptismo da própria luz.

No referido caso tomarense, o sol da Natureza que ilumina pelo lado poente é "baptizado" por uma cruz que arma o vidro no próprio óculo. Por seu turno, por exemplo na igreja dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), na balaustrada do coro alto foi instalado um Cristo na cruz (encomendado ao flamengo Philipe de Vries), "abençoando-se" deste modo a luz que depois atravessa toda a nave em direcção à capela-mor, no lado oposto.



Convento de Cristo. Em primeiro plano a Charola e a zona onde se encontrava o altar. Ao fundo é visível o prolongamento para o coro alto, onde o próprio óculo tem inscrita a cruz (nesta perspectiva indistinguível da luz). [PMO]



Jerónimos. Vista próxima do altar, onde a luz axial do poente é neste caso "filtrada" por uma cruz autónoma levantada no coro alto. [PMO]

Na igreja de Ferreirim seguiu-se esta última opção, sendo na balaustrada do coro alto visíveis partes dos encaixes onde outrora se levantava a respectiva cruz.

Note-se que pela mesma época em que se colocara a cruz nos Jerónimos (em tempos de D. João III), em Ferreirim, fora encomendado um retábulo de pintura para o altar-mor (com cenas alusivas a Sto. António), bem como outras pinturas para a mesma igreja. Disso foram encarregados os principais

pintores lusos da época, designadamente Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes e Garcia Fernandes, cuja intervenção a historiografia agrupa enquanto os "Mestres de Ferreirim"[3].

Várias dessas pinturas sobreviveram e estão musealizadas numa dependência do templo[4], mas do retábulo principal restam somente vagas referências documentais à sua temática antonina. Por sua vez, dado o prestígio dos artistas envolvidos, e considerando a encomenda coeva a Philipe de Vries para os Jerónimos, será de pressupor que a cruz em falta na igreja de Ferreirim teria sido executada por algum mestre relevante do século XVI[5].

No altar-mor desta igreja, o dito retábulo pintado e entretanto desaparecido daria lugar no século XVIII ao hoje existente, a cargo do entalhador João Correia Monteiro (sendo todavia de considerar a possibilidade de ter existido um outro retábulo de cronologia intermédia)[6].

Do sacrário primitivo nada se sabe, mas em todo o caso o circular actual demonstra bem a preocupação em jogar com o sol natural que jorra do óculo fronteiro, no lado oposto do templo.

Poder-se-á dizer que se cristianiza ou converte o sol "pagão", princípio que foi sendo expresso de diversas maneiras, a mais célebre das quais a da Capela Sistina, onde Apolo (deus solar da Antiguidade greco-romana) é transfigurado (≈ convertido) em Jesus, presidindo ao Juízo Final[7].

Michelangelo, *Juízo Final*, det. [wikimedia.org]
Emoldurando a figura de Cristo, o círculo solar foi aqui alongado para sugerir uma mandorla, bem como as costas do trono, demonstrando a versatilidade com que estas obras eram concebias

3 Joaquim Oliveira CAETANO, "A grande oficina – Lisboa", em *Primitivos Portugueses, o século de Nuno Gonçalves*, MNAA- Athena, Lisboa, 2010, pp.209-210.

4 O acesso faz-se pelo coro alto, sendo aí perceptíveis os referidos vestígios dos encaixes da cruz.

5 Independentemente desta questão, será de substituir a peça em falta por outra análoga, de modo a que funcione correctamente o mecanismo alegórico desenvolvido para este templo.

6 Carla Sofia Ferreira QUEIRÓS, "O Convento de Santo António de Ferreirim: da Fundação às obras do século XVIII", em *Os Franciscanos no Mundo Português III – O Legado Franciscano*, ed. CEPESE, 2013, pp.203-205.

7 Jesus Cristo era afinal "o verdadeiro Apolo", como lhe chamava Giovanni Pico della Mirandola no seu *Discurso,* considerado o grande manifesto do humanismo-cristão renascentista (cf. *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, Edições 70, Lisboa, 1989, p.69). Sobre os artifícios alegóricos de Michelangelo na Capela Sistina, incluindo as alusões apolíneas, cf. os estudos coligidos em *Italian-crafted. Studies 2012-2016* [archive.org]; também em *Leonardo X Michelangelo* [academia.edu | archive.org]; bem como *Octógono* n. avulso (24) / 31 de Dezembro de 2025 – "The dynamic consummation of time in Michelangelo's *Last Judgement*" [academia.edu | archive.org].

Os recursos artísticos são de facto criativos e variados, e o de Ferreirim não fica atrás na originalidade com que "converte" o sol pagão ao Cristianismo[8], para mais pertencendo aquele templo à Ordem Franciscana e sendo dedicado a Sto. António – um dos maiores pregadores e conversores em toda a história da Igreja Católica.

Exemplos comparativos do século XVIII pertencentes à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Mafra (localidade profundamente ligada à Ordem Franciscana e que absorveu outras instituições e património cultual desses mendicantes-pregadores).

Sol do Apocalipse, RVISSM. [PMO]

Cristo crucificado, RVISSM. [PMO]

No caso do *Cristo crucificado*, o halo-solar distanciado simboliza quer a ascensão ao Céu após a ressurreição, quer a descida eucarística e materialização junto dos fiéis.

De facto, na arte cristã interessa mais a lógica e dinâmica da teologia que os episódios isolados e estáticos, sendo que no caso de Ferreirim é plausível ou mesmo provável que João Correia Monteiro, ao planear o retábulo, tivesse em consideração a variação do trajecto do sol ao longo do ano, de modo a que, medindo a altura do sacrário-solar, o fizesse brilhar ao máximo com a luz vinda do óculo fronteiro e poente numa data específica do ano (dia de Sto. António, ou outro)[9], como que um sacrário-custódia.

Concluindo, é de referir que a invulgar configuração do sacrário de Ferreirim parece não resultar de uma mera excentricidade isolada ou casual, mas antes o fruto de um sistema alegórico que envolvia o monumento e os ciclos da Natureza, demonstrando que a genialidade não estava de todo apenas circunscrita aos grandes centros artísticos europeus.

8 A utlização do percurso do sol para elaborados exercícios simbólicos de luz e sombra era bastante diversificada e precedia o Cristianismo. Este por seu turno irá reorientar várias dessas tradições e criar outras outras próprias, visando demonstrar que esta era de facto a fé universal que tudo unia e dava coerência.

9 De notar que este entalhador era também "mestre de geometria e arquitecto" (cf. Carla Sofia Ferreira QUEIRÓS, "A acção mecenática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII", em *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, IHA, 2016, p.307).

Colectânea Julho 2025 – Fevereiro 2026 (série III)

Octógono – Cadernos de polissemia artística

ISSN: 2976 – 0402